ИСКУССТВО КИНО

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ 20:00

СТС

SONY PICTURES TELEVISION

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

«Отказаться от банана ради интересной игры»
«Новая драма»: анкета «ИК»

18

ЭДУАРД БОЯКОВ — МАРИНА ДАВЫДОВА — ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
«Нужны новые формы. Новые формы нужны?»
Беседа о «новой драме»

РЕПЕРТУАР

33

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Кризис как жанр
«Антикиллер-2: Антитеррор», режиссер Егор Кончаловский

36

ДМИТРИЙ БЫКОВ
Сны о том, что было
«Благословите женщину», режиссер Станислав Говорухин

41

ДМИТРИЙ КОММ
Самураи секонд-хэнд
«Убить Билла. Фильм 1», режиссер Квентин Тарантино

46

НИНА ЦЫРКУН
Открытка на память
«Порочный девственник», режиссер Артуро Рипштейн

49

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
К Эйфелевой башне
«Малышка Лили», режиссер Клод Миллер

51

МАРИНА ДЕ ВАН:
«У каждого — свой предел»
«В моей коже», режиссер Марина де Ван
Беседу ведет Сергей Анашкин

КОММЕНТАРИИ

55

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ
Опыт групповой ничтожности

58

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Достигнутое торжество

61
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Вместо надгробного псалма

И М Е Н А

65
НЕЯ ЗОРКАЯ
Райзман: сгустки истории
Портрет режиссера Юлия Райзмана

83
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Мисима зияющий
Вторая статья, посвященная творчеству Юкио Мисимы

Р А З Б О Р Ы

91
МИХАИЛ УГАРОВ
Красота погубит мир!
Манифест «новой драмы»

96
ВИКТОР СЛАВКИН
Прямое высказывание
Старое и новое в сегодняшнем театре

О П Ы Т

103
ИВАН ВЫРЫПАЕВ:
«Я — консерватор»
Беседу ведет Елена Кутловская

П У Б Л И К А Ц И И

112
ГЕОРГИЙ БУРКОВ
Граф Монте-Кристо по-русски
Дневниковые записи последних лет жизни актера

Ч Т Е Н И Е

133
АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ
Война молдаван за картонную коробку
Пьеса

150
ВЯЧЕСЛАВ И МИХАИЛ ДУРНЕНКОВЫ
Культурный слой
Пьеса

166
ИВАН ВЫРЫПАЕВ
Сентенции Пантелея Карманова
Эссе

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Театр в Великом Лептисе. Начало I века

«Отказаться от банана ради интересной игры»

«Новая драма» — понятие, только что возникшее в нашей культурной практике. Его актуальность определяют не только новые истории, конфликты, герои, его своеобразие не сводится к одному лишь новому языку (часто ненормативному). Спектакли, появившиеся за два последних года и в столице, и в городах российской провинции, привлекают (и отталкивают) неожиданным видением жизни, нестандартным пониманием театра — вызывающе *прямым* обращением к *реальности*. Чаще всего смещением и отстраненным отношением к социальным и художественным ценностям, вкусам, стереотипам 90-х. Порой произносимые под крышей, в подвале или в репетиционной комнате тексты могут показаться эпатажными, корявыми, неправильными, даже непрофессиональными в сравнении с выверенными множеством интерпретаций театральными текстами. Но пропустить их появление невозможно.

В этом номере «Искусства кино» мы представляем авторов, апологетов и ниспровергателей новейшей «новой драмы». Мы уверены, что если этот опыт «текстов для театра» станет со временем лишь провокацией для рождения самодостаточных пьес (пьес как явлений драматической литературы) — хотя «самодостаточность» двусмысленный критерий для актуального искусства, — он, этот опыт, уже сегодня важен чрезвычайно. Для различения живой интонации, для улавливания реальных, а не фанерных голосов, уличной лексики и пластики. Не случайно одним из главных направлений — и скандалов — «новой драмы» стал «Театр.doc» в Трехпрудном переулке. Этот опыт освоения реальности — а с ней и свободы — мы надеемся, окажется конструктивным и для нашего кинематографа, в котором дефицит новых идей и, в первую очередь, сценариев (а значит, «текстов для кино») ощущается давно и всеми.

Возможно, у протагонистов и комментаторов «новой драмы» возникнут новые оппоненты — среди читателей нашего журнала. Однако мы думаем, что это полезно, потому что в дискуссиях возникает шанс нащупать нерв нашего времени, увидеть очертания конкретной местности, не ограниченной ни экраном телевизора, ни площадками знаменитых и успешных театров, ни даже вдохновляющими дебютами отдельных отечественных кинематографистов.

Представляя явление в разных рубриках журнала, мы даем слово его участникам и наблюдателям: драматургам, режиссерам, продюсерам, критикам, публикуем пьесы, о которых сегодня много говорят. Нам кажется, что знакомство с миром «новой драмы» естественно начать с анкеты, которой мы открываем номер.

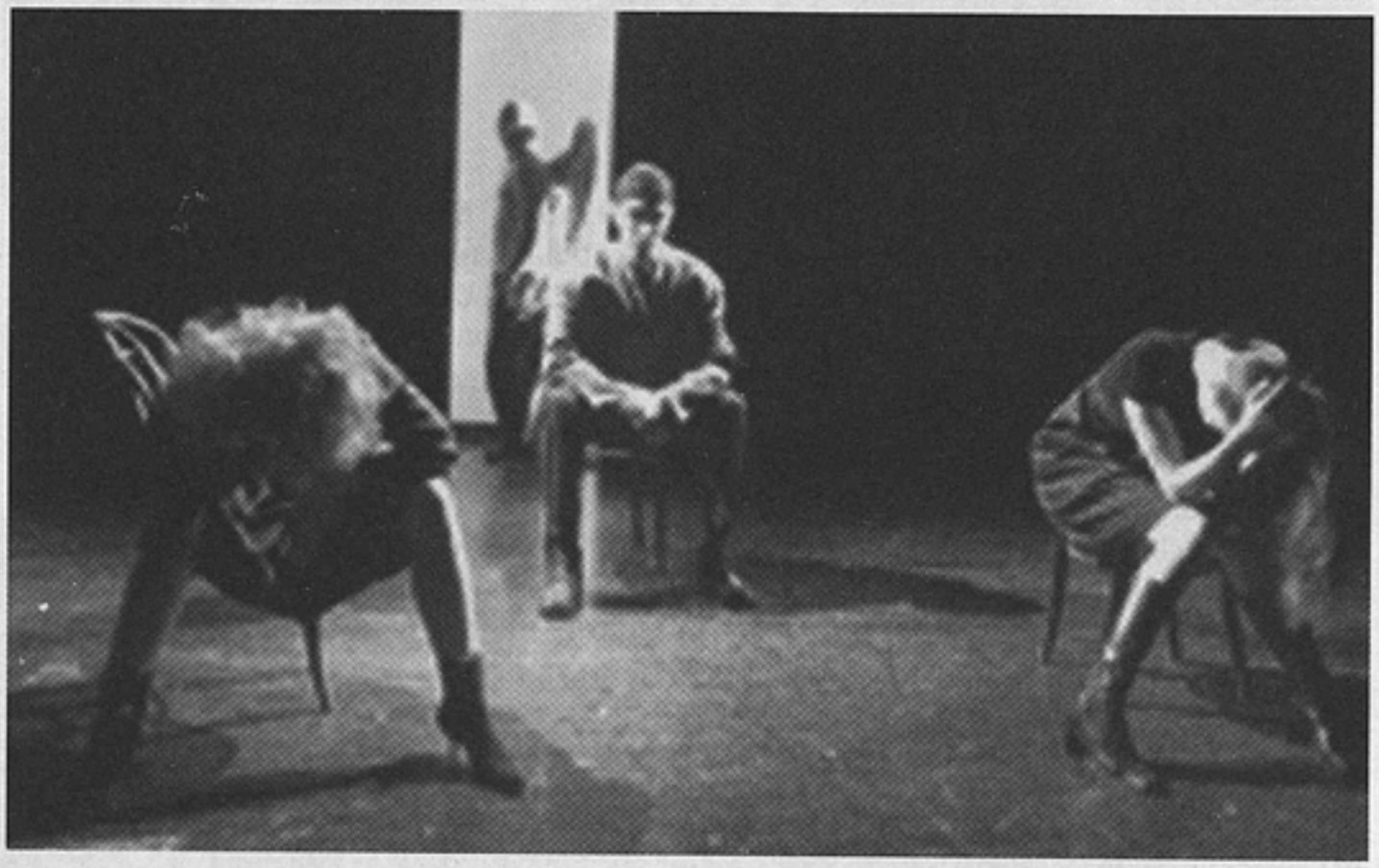
1. Что спровоцировало интерес к «новой драме»: социальные обстоятельства, потребность в новых коллизиях, контекстах, языке? Стремление схватить сырую реальность изменившегося времени? Куда ведет этот интерес?

2. Что вам напоминает новая «новая драма»? «Новую драму» рубежа веков, пьесы «рассерженных молодых людей», отечественную драматургию «новой волны» 70-х? Вообще что-то напоминает?

3. Является ли, с вашей точки зрения, нынешняя «новая драма» радикальным высказыванием? В чем радикализм?

4. Какие новые требования предлагает «новая драма» режиссерам и актерам?

5. О чем вас побуждает думать «новая драма»?



«Потрясенная Татьяна» Лаши Бугадзе. Режиссер Михаил Угаров. Продюсерский проект фестиваля «Новая драма»

Елена Гремина, *драматург*

1. В «новую драму» пришли артисты, драматурги, режиссеры, зрители-фанаты, менеджеры, критики, неудовлетворенные тем, что предлагает им традиционный театр, в котором слишком давно тишь да гладь и даже признанные авангардисты-режиссеры уже второй десяток лет одни и те же и уже тоже стали заслуженными. Слишком давно ничего не ужасало и не отвращало в театре, такие вещи сейчас, в эпоху «скорбного бесчувствия» — на вес золота. Полемика вокруг «новой драмы» такая раздраженная, критика бывает такая неадекватно пристрастная (будто эти пьесы и спектакли лично кого-то оскорбили), в том числе со стороны людей, дело которых, в общем-то, сторона и которых никто не трогает... Одним словом, очевидно — «новая драма» так задевает многих, как давно уже в театре ничто никого не задевало. «Новая драма» — это сгусток энергии, которая стала скапливаться в определенном месте. И это молодежный проект — и создатели пьес и спектаклей, и зрители, как правило, молоды...

Без серьезной государственной и какой-либо иной поддержки, без денег, помещения и т.п. проект «Новая драма» из личного, внутрипрофессионального дела нескольких драматургов за пять-семь лет стал значительным явлением в театре и в культурной жизни, его можно ненавидеть, но сделать вид, что его нет, больше нельзя...

2. Напоминает все эти славные и прекрасные вещи, а также премьеры первых пьес Островского в Малом театре. Это сейчас там у нас театр-музей, а в старые времена (времена господства хорошего вкуса на примере французских водевилей из светской жизни) это было крутое авангардное место, где звучал (абсо-

лютно неприличный в те времена для произнесения со сцены) язык русского купечества, а когда исполнительница роли Дуняши надела не шелковое платье, как было принято, а ситцевое — по правде жизни, — для зрителей это был настоящий культурный шок. Новая драма без такого культурного шока не существует. История новой русской драматургии конца XX — начала XXI века уже существует, и она еще будет написана.

3. Тексты лучших новых авторов гораздо радикальнее работ новых лучших режиссеров и актеров по этим самым пьесам, они — режиссеры и актеры — слишком зависят от зрителя, от успеха, чтобы быть радикальными. И автор, теряя уверенность в своей правоте, невольно занят калькуляцией: здесь засмеются, здесь захлопают, а вдруг нет? Но иногда автор забывает обо всем перед белым листом бумаги или экраном компьютера и старается понравиться не будущему собранию труппы, не театральному продюсеру, не своему приятелю режиссеру Х. и даже не своему «эго», а кому-то лучшему и свободному, кто как бы смотрит на этот белый лист вместе с автором. И тогда, что бывает редко, возникают тексты,

Фестиваль молодой драматургии — 2003. Любимовка. Читка пьесы братьев Пресняковых «Европа-Азия»

которые не стараются нравиться или угождать, а зовут театр дальше. Другое дело, что в дальнюю дорогу театр, старый и неповоротливый, двигается с трудом.

4. «Где то, ради чего, несмотря ни на что?» — цитата из пьесы Екатерины Нарши «Тень дерева». Это не только про «новую драму», это вообще про искусство да и про жизнь.

Ольга Дарфи, *режиссер*

1. Я не знаю, что спровоцировало интерес к «новой драме» у зрителей или других режиссеров, буду писать о себе. Интерес к «новой драме» и документальному формату у меня возник из-за возможности исследования новых (появившихся в нашей стране не так давно) явлений, героев и тем. Интересно, что «новая драма» существует на стыке художественной интерпретации темы, образов и социального контекста. Когда занимаешься темой (у меня, например, политконсалтинг и политический пиар), которая имеет непосредственное отношение к изменениям в стране, направлениям в политике, чувствуешь прямую связь с сегодняшней реальностью. Люди (политтехнологи), которые, безусловно, принадлежат к новому типу российской элиты, становятся объектом исследования. Как они думают? И что? Насколько они разные и одинаковые? Что можно с этим сделать? Это интересно понять.

И еще. «Новая драма» — это хорошая возможность экспериментировать с жанрами, формой, стилем. Скучно существовать в жестко установленных канонах, и хочется выбраться за их пределы. Для искусства, на мой взгляд, всегда необходимо поле для экспериментов, порой они бывают неудачными, но если все время бояться экспериментов, то не будет открыто ничего нового. Радостно,

что в театральном пространстве появилась группа авторов, которые готовы искать то, что заставит людей двигаться дальше наслаждения и упоения искусством. Хочется спровоцировать зрителей задуматься о текущем моменте жизни в конкретной стране. Документальные театральные проекты дают возможность тем, кто приходит в зал, открыть для себя что-то, чего они раньше не знали, задать себе какие-то вопросы, о которых они, может быть, не думали, искать свои ответы, свои темы. Потому что телевидение и кино сегодня выполняют только развлекательные функции. И это печально.

Куда ведет этот интерес?

Михаил Угаров, Владимир Скворцов. Фестиваль молодой драматургии — 2003. Любимовка. Читка пьесы Кэрил Черчилл «Количество»

Мне бы очень хотелось, чтобы в кино (по образованию я — режиссер кино) была возможность заниматься аналогичными радикальными проектами, в значительной мере исследовательскими, и зрители становились соучастниками таких исследований, а не тупыми потребителями. На мой взгляд, интерес к «новой драме» будет расти и среди режиссеров, и среди зрителей, так как думающих зрителей много, а проектов для них очень мало.

2. Мне кажется, «новая драма» напоминает пьесы «рассерженных молодых людей» своим сильным социальным акцентом (хотя англичане боролись против устоявшейся буржуазности, а у нас в стране она еще только зарождается; в нашем случае драма протестует вообще против потребительского, мещанского менталитета. Ведь едва появившаяся тонкая буржуазная прослойка в нашем обществе активно внедрилась и уже диктует большинству свои условия, свои вкусы.) А новую драму рубежа веков сегодняшняя драма напоминает своим желанием экспериментировать с формой.

3. Мне бы этого очень хотелось! Думаю, отчасти да.

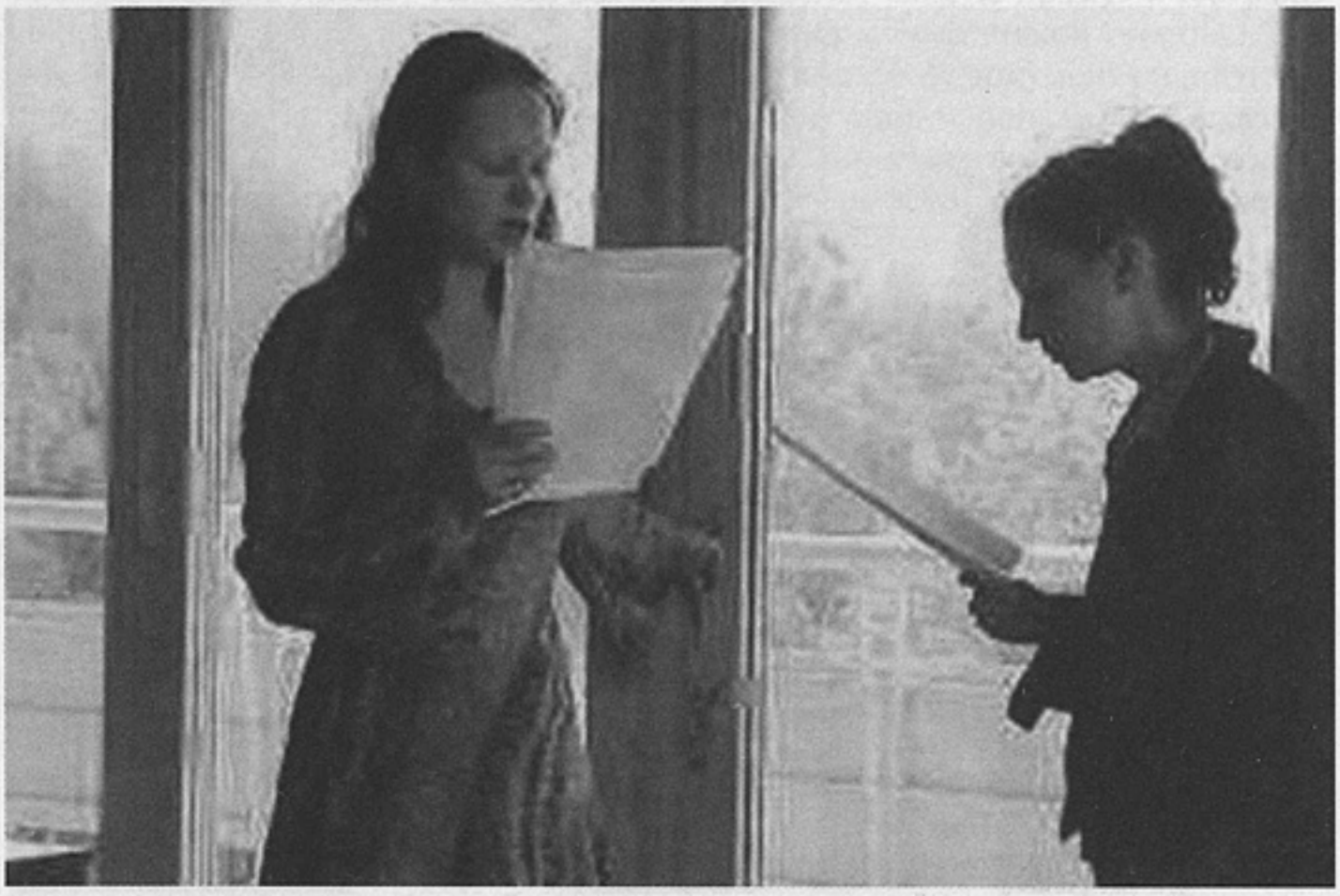
Пока это радикализм в желании проанализировать новые явления нашей реальности (ток-шоу, нелегальные эмигранты, клонирование, самоубийство). Иногда радикализм есть в тексте и способах изложения материала. Однако его пока нет в режиссуре (жанр, стиль). Этого хотелось бы достигнуть! «Новая драма», на мой взгляд, должна быть экстремально радикальной по всем позициям!

4. Для меня это пока не вполне исследованный вопрос. Актеров новые тексты иногда побуждают стремиться к отказу от любого способа игры, от подачи, аффектации; предпочтение отдается «документальному», подлинному существованию на сцене. А режиссуре, безусловно, надо искать какую-то наиболее адекватную, эффектную форму и атмосферу подачи текста и передачи послания. Они разные для каждой истории, и нет единого правила, жанра, рецепта. Это и привлекает прежде всего.

5. Мне вспоминаются слова Василия Аксенова о том, что писатель сейчас не должен быть властителем дум! Он должен быть освободителем дум! Вот так же и «новая драма».

Григорий Заславский, *критик*

1. Спасибо за предложенные варианты, из которых легко — как будто имеешь дело с хорошей детской игрушкой-собиралкой — собрать правильный ответ: вероятно, хотелось схватить сырую реальность времени, в итоге же — иначе и не могло быть — получили и новых героев, и новые коллизии, и контексты, и язык.



Фестиваль молодой драматургии — 2003. Любимовка. Читка пьесы Лауры-Синтии Черняускайте «Скользящая Люче»

В определенном смысле то, что мы с некоторой натяжкой называем сегодня «новой драмой», как и положено «следующему поколению», отталкивается от предыдущего: к примеру, в противовес прежней, раздумчивой интеллектуальной пьесе, где конфликт заключен был в слове, проистекал из сомнений и мыслей героя, в новых пьесах слово вторично, на первое же место выходит действие и вообще физическое движение (встал, схватил, ударил...). Другое дело, что сырая реальность так и не переработанной выскочила на сцену, то есть реальность почти нигде и ни у кого не переработана в драматический конфликт, жизнь дана в формах самой жизни, зафиксированной, но не пережитой и, соответственно, не пережеванной драматургом. Но куда-то этот интерес, конечно, должен привести, все-таки старые законы должны подействовать, так что остается ждать, когда количество приведет наконец к качественным переменам.

2. Понимаю, что тем самым некоторых обижу, и тем не менее: часто то, что приходится читать, напоминает стенограммы партийных и комсомольских собраний, конференций и съездов. Там, правда, драматургия была профессиональнее, жестче сюжетный каркас и т.д. Любопытно, что почти всегда авторы нынешней «новой драмы» отстаивают самые что ни на есть патриархальные (куда реже — матриархальные) ценности, что бывает трудно разглядеть за жестким языковым обеспечением. Вообще-то, мне кажется, что до сих пор не были определены ни круг авторов, ни даже порядок лет: Угаров, Михайлова, Железцов относятся к новой или уже к старой драме? И если не относятся к новой, то к чему их следует приписать, к какому направлению или традиции? Ведь к «новой волне» они не поспели, а к моменту зарождения «новой драмы» подросли и вполне сформировались. Возможно, не стоит ограничивать «новую драму» одними только поисками в стиле «вербатим», хотя нельзя, наверное, вовсе сбрасывать со счетов то обстоятельство, что почти все нынешние молодые так или иначе попробовали себя в этой странной «нетеатральной» технике, приложились, так сказать, к заграничной склянке с «отравленными чернилами» (скля-

ночка в данном случае приплыла из Англии). И в сюжетах, отработанных по английским лекалам, и в своих собственных изысканиях молодые драматурги более всего вдохновляются крайними, жесткими проявлениями жизни. Но, сказав так, неизменно выбрасываешь за скобки Елену Исаеву с ее пьесами «Абрикосовый рай» и «Про мою маму и про меня». Да и Гришковца тоже. А то, что пишет Виктор Шамиров, легко вывести из того, чем мучились и о чем писали свои пьесы авторы нашей «новой волны»... Выходит, они не вписываются в рамки направления? Так может быть, нет никакого направления, если его приходится сочинять ради определения чего-то среднего, что не выходит из берегов?! Это

«Потрясенная Татьяна»

вопросы, которые приходится решать каждый раз, когда встречаешься не с безликой массой драматургов, которые, как портные в одном из скетчей Райкина, шили костюм всей бригадой, сообща, а с конкретной пьесой и ее автором.

3. Мне кажется, что дело не в старом и новом, не в старых и новых формах (кто-то говорил уже об этом чуть больше ста лет тому). Пожалуй, самой большой потерей для театра стало невнимание к тому, что было написано нынешними сорокалетними, и хорошо, что сейчас театр наверстывает мало-помалу это «отставание» (см. репертуарную судьбу угаровского «Ильи Ильича»). Между прочим, власть должна была бы всячески потворствовать новодраматическим опытам, ибо по своей идеологии «новая драма» несет жинеутверждающий месседж, коротко его можно изложить так: счастье есть, его не может не быть. Что же тут радикального?

4. Как всякое новое течение в театре, «новая драма» требует большего жизнеподобия, кажется, будто и сюжеты, и сами герои выхвачены из гущи жизни, в то время как герои «Современника» (не реального, но — идеального), не говоря о МХАТе, — все сплошь напыщенны и вещают о жизни, забыв, что в жизни так никогда не говорят да и жизни такой никогда не было и нет. Поскольку почти все, что можно было сказать о жизни в формах самой жизни, было сказано авторами предыдущих эпох, «новая драма» сконцентрировала внимание на том, что в жизни присутствует, но до сих пор оставалось, если так можно выразиться, в зоне неуверенного приема... Требования к актерам, увы, самые скромные: у нас героем становится любой.

5. О вечном.

Алена Карась, *критик*

1. Интерес спровоцирован, прежде всего, десятилетней паузой, когда ни публика, ни сам театр не хотели добавлять к горячей публицистике новые впечатления. Перекормленные фальшивой социальностью театра времен пере-

стройки и гласности, самые яркие режиссеры уходили в чистое эстетство, осваивали пропущенные в культуре тексты, западные и отечественные. С другой стороны, 90-е годы — время массового оттока от театра, независимо от избираемых тем и текстов. Поколение «Творческих мастерских» — Клим, Владимир Мирзоев, Александр Пономарев, Михаил Мокеев, Владимир Космачевский и другие — принципиально игнорировало «новую драму». Да ее и не было. С третьей стороны, не сформировались социальный, психологический и эстетический тип нового поколения потребителей культурного рынка. Как только он явственно заговорил о себе, появились обслуживающие его тексты, режиссеры и актеры. Ситуация конца 80—90-х годов вовсе не была паузой. Ее токи до сих пор питают тех, кто активно внедряет «новую драму» в театральный контекст. Но был, кстати, и большой напор с британской стороны. Это они, завезшие сюда пьесы Марка Равенхилла и технику документального театра «вербатим», существенно повлияли на ситуацию, подали, так сказать, пример: ведь в России путь-то хоть и свой, но поначалу всегда заимствованный. Нам, главное, пример показать, а дальше мы такого наворотим, что все забудут, откуда ноги растут.

2. В ней, на мой взгляд, существует связь и с тем, и с другим, и с третьим. В ней есть элемент протеста. В ней есть желание обнаружить новый социальный тип, описать неведомые театру фактуры и слои общества. В ней есть и странная, непонятно откуда взявшаяся энергия манифестов. Больше всего есть желание сочинить что-то, чего вообще не было. Может быть, наивное, оно интересно, прежде всего, с социокультурной точки зрения. Это, действительно, поколение, принципиально не желающее или не могущее обнаружить никаких культурных связей. В этом смысле оно гораздо ближе революционным агиткам и новым текстам времен Октябрьской революции. Для них и вправду «старый мир» существенно разрушен. Они — поколение после взрыва.

3. Радикальности не вижу ни в одном тексте. Есть эпатаж, порой есть агрессивно продуманная стратегия текста, есть амбиция «открытий» и манифестов, которыми исполнен текст «Кислорода». То же — в «Валентиновом дне». На мой взгляд, это квазиоткрытия. Вижу некоторую схоластичность, вымученную, преднамеренную радикальность этих пьес. Почему братья Пресняковы с их любовью к черной, извращенной, наркотической реальности или Вася Сигарев с его попыткой «записать» и мелодраматизировать быт и язык социального «низа» — почему они стали бóльшим символом «новой драмы», чем, например, Максим Курочкин с его изобретательной, разнообразной культурной рефлексией, с его веселыми и страшными текстами? Не потому ли, что они делают ставку на поколение, на квазидокументальность, а Курочкин этот поколенческий аспект полностью игнорирует? Вопросы...

4. Актеры страстно откликнулись на тексты авторов «новой драмы». Это говорит о том, что движение все же было общим, органичным. Им захотелось говорить развязным, настоящим языком улиц, притонов, бомжовников, гей-клубов и прочей новой для театра среды, языком тех, кому от шестнадцати до тридцати, кто полностью сформировался в новое время. Им захотелось прекратить кривляться на своих академических сценах. Им тоже «про жизнь» захотелось. От них потребовалось то, чего они и сами желали, — не искренность, нет, но документальная точность. Им захотелось говорить и двигаться, как в жизни, потому что жизнь, по крайней мере столичная, стала гораздо более театральна, чем консервативный, фальшивый театр. От них потребовалось носить одежду, которую они и так носили, ходить, разговаривать, как делают это подростки на улицах. Им захотелось новой фактуры. Я не называю фамилий, но это вся компания Центра драматургии и режиссуры, молодые актеры «Современника», МХАТа и Театра имени Пушкина и другие. Все они, так или иначе, пересекаются в разных проектах, потому что им интересно. В них, конечно, есть особый, новый нерв. В конце концов, и тем, и другим «новая драма» предлагает по-новому приспосабливаться: если ты и не хочешь играть или ставить «новую драму», ты сделаешь это, потому что это модно и востребованно. На фестиваль поедешь — в России или, еще лучше, в Европу, которая обожает, чтобы ей про проблемы поколения, про всякое социальное, про ужас рассказывали.

5. О превратностях истории. О том, что мне уже много лет. О том, от чего я уже не могу отрешиться. О глобальной смене цивилизационной парадигмы. О том, что и это пройдет...

Максим Курочкин, *драматург*

1. «Новая драма» — форма существования сложных и гордых текстов. «Новая драма» ценит в авторах именно те качества, которые не позволяют их пьесам идти во всех «областных» театрах мира. Широкий интерес общества к «новой драме» — маленький плюс обществу и большой минус самому явлению, свидетельство того, что авторы перестали достаточно явно опережать свое время, вошли в берега одобряемых (или традиционно неодобряемых) смыслов, превратились в продукт. Нельзя забывать, что общество ищет покоя и активно приветствует «новую драму» только с одной целью — как можно быстрее адаптировать ее дерзкие идеи для нужд индустрии сна.

2. «Новая драма» молода и быстро развивается. Завтра у нее неожиданно может вырасти двухметровое ухо или третья рука. Ее сила — в ее непредсказуемости. Полноценно изучать можно только труп. Будем надеяться, что мы не скоро поймем истинное место «новой драмы».

3. Радикально все, что сознательно игнорирует прямой заказ театра, относится к нему, как к голосу из могилы. Если проанализировать громкие постановки современных пьес, окажется, что репертуарный театр всегда впрыгивал в уже набравший скорость поезд. Но допускаю, что так будет не всегда. Хамелеоны срочно красятся в цвета «новой драмы». Если хамелеон сумеет сформулировать задачу будущего лучше драматурга — честь ему и слава!

4. Если готовность доверять тексту — новое требование, «новая драма» предъявляет театру именно его.

5. О чем обезьяну побуждает думать Сухумский обезьяний заповедник? Она может и не подозревать, что является его частью. Обезьянью мысль будят яркие проявления коллег-приматов, их неожиданные пьесы, их готовность (или неготовность) отказаться от банана ради интересной игры. В последнее время думаю — а стоит ли становиться человеком?

Руслан Маликов, *режиссер, актер*

1. Все вышеперечисленное, несомненно, провоцирует интерес к «новой драме» вообще. Лично я, актер и режиссер, в первую очередь, был захвачен и увлечен возможностью найти новую театральную реальность, ее проявления. Зацепившись за это производное от «новой драмы», я естественно пришел к первоисточнику. И сейчас выделяю для себя потребность в новых контекстах (наверное, главное оружие «новой драмы») и языке, если позволите, новых коллизиях языка. Отвечая на предпоследний вопрос, переформулирую его: стремление схватить сырую реальность изменяющегося времени. Это ведет к живому языку, максимально понятному именно в то время, когда он звучит.

2. Меня очень радует то обстоятельство, что «новая драма» мне ничего не напоминает. У нее огромный потенциал и диапазон огромный, просто мы сейчас многое не видим.

3. Вернусь к ответу на первый ряд вопросов. Не надо больше писать на века, надо писать для сегодня, максимум для послезавтра.

4. Эти требования не новы, просто благодаря «новой драме» они заявляются остро и безапелляционно: для каждого произведения, просто текста необходимо изобретать свой особый подход (режиссерский и актерский), особую методику работы над материалом, особенную технологию воплощения. Научиться говорить живым языком. Преследовать свою четко осознанную творческую, профессиональную цель.

5. Вообще побуждает думать, это уже хорошо. И не просто думать, а думать быстро, четко и ясно, в экстремальных условиях нестабильности законов, при отсутствии догм и «добрых традиций».

Владимир Мирзоев, *режиссер*

1. То, что открылась новая глава в увлекательной и вполне сюрреалистической книге, которая называется «Необыкновенные приключения русских в собственной стране», — это для всех нас очевидно... Однако это не означает ускоренный расцвет всех искусств, и театра в частности. Наоборот, многое приходится начинать с нуля, с примитива, с повторения уже пройденных азов.

Классический текст, как правило, захватан до дыр. Им уже столько раз воспользовались, что он устал, как может устать человек на нелюбимой работе. (A propos: это одно из доказательств существования ноосферы.) Поэтому театр жаждет новых текстов. Вопрос, каких именно... Язык современного театра — в лучших своих образцах — поднимается до высокой поэзии. Режиссер сочиняет спектакль, свободно оперируя в пространстве культурного мифа. А «новая драма», несмотря на свой авангардный имидж, тянет театр назад, в эстетику натурализма. Но эта давно брошенная оболочка уже занята, в нее заползло телевидение, с его унылой повествовательностью и убогим диалогом.

«Потрясенная Татьяна»

С публикой ситуация вообще парадоксальная. Похоже, ей новые тексты и модная в узких кругах антиэстетика даром не нужны — ей бы пробелы в образовании как-нибудь скоренько компенсировать да нездешней красотой насладиться. Короче говоря, зритель тянется к классике.

2. «Новая драма» — это ведь не монолит, упавший с неба. Такие драматурги, как Михаил Угаров и Максим Курочкин, всегда работают с мифом. Содержание в их пьесах живет не только на уровне слов. Если же говорить о потоке, то «документальный театр», по-моему, сильно смахивает на Пролеткульт. Главные достижения «новой драмы» — нецензурная брань и так называемая «живая речь» — кажутся мне не только повторением пройденного (и у нас, и на Западе), но и неуместной попыткой соревноваться с ТВ...

Живой театр может быть любым, временно он может играть на чужой территории — чтобы обновиться, уйти от собственных стереотипов. Однако стратегическое направление у театра совсем другое. Эта линия идет от Еврипида к Шекспиру и Мольеру, а от них — к Пушкину, Гоголю и Островскому.

3. Русский мат, который я слышу на улице каждый день, не может скрыть от меня убожество психологии, скудоумие и бескрылость замысла большинства новых пьес. Радикализм лексики, к несчастью, совсем не помогает что-либо прояснить в нашем существовании. Кроме того, брань сжигает наработанную поколениями актеров тонкую энергию сцены. А без нее на театре никак нельзя — ведь зритель не слова слушает, а читает мысли и движения души.

4. В том-то и беда, что никаких. «Обкарнайте свое воображение, опростите речь, вообще будьте проще, и народ к вам потянется». Разве это можно считать серьезным вызовом?

5. О том, что в искусстве контрапункт всегда работает. Представим на секунду апокалипсическую картинку: все сцены в отечестве заполонила «новая драма».

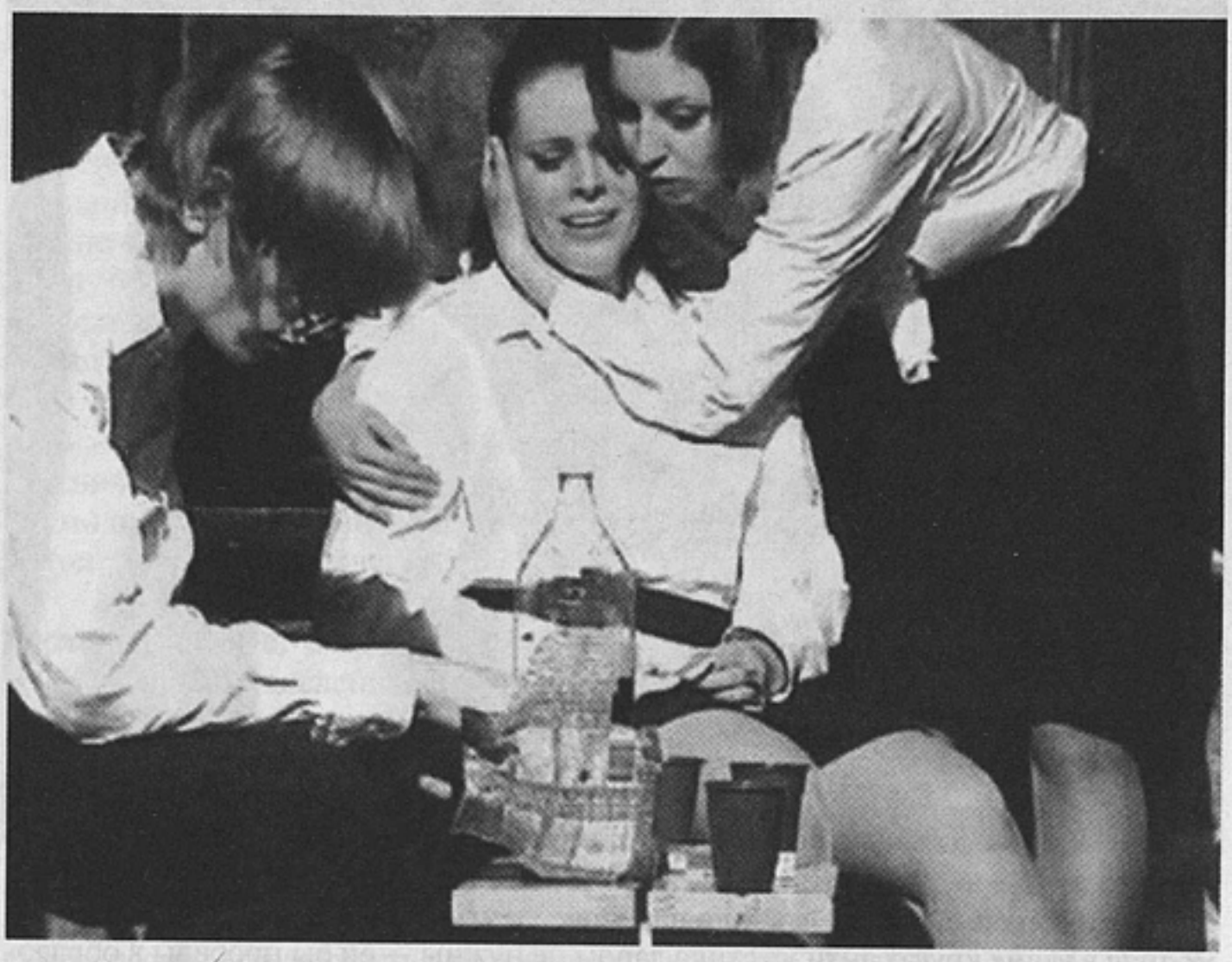
Что будет? Первый год ничего не будет. А через пару лет второстепенный классик, вроде Шеридана, покажется неземной музыкой.

И еще: я с нетерпением жду, когда наконец родится автор, сочетающий в себе дарование драматурга и гений поэта.

Екатерина Нарши, *драматург*

1. О какой «новой драме» в кавычках мы говорим? Художественном явлении или мероприятии-фестивале, проводившемся в Москве уже дважды? Настоящий интерес к последнему еще впереди и будет нарастать.

Новая драма без кавычек, если все же имелась в виду она, не провоцировала моего интереса к ней. Каждый пишет, как он дышит. Признаться, я считаю



«Большая жрачка». Проект Александра Вартанова, Руслана Маликова. «Театр.doc». Москва

Фото А.Родионова

себя законченным традиционалистом, адептом кондового психреализма в драматургии. В моей и прочих как бы «новизне» виновны товарищи Суслов, Фурцева, Демичев и т.д., воспитавшие целое поколение деятелей советского театра в страхе тележного скрипа и любой новации. У нас до сих пор все, что не подпадает под определение «очередное свежее прочтение «Трех сестер», автоматически сваливается в братскую могилу под названием «театральный эксперимент». Ку-ку, сограждане. XXI век уже подкрался. Незаметно.

2. Отвечаю за себя. Антивикторианский настрой британской драмы 50-х — близок. В принципе, считаю себя продолжателем поисков наших «художественников». Мне очень симпатичен Станиславский с его системным подходом, Морозов с убийственной жаждой прогресса, социальная широта Чехова для меня принципиальна. Надо иногда отрывать попу от своей театральной тусы и везти ее на Сахалин, чтобы не существовать в бесконечном внутреннем монологе с собой. Мне еще русский экзистенциализм Андреева близок, мне кажется, что «Жизнь человека» — это точно «новая драма», это наша исходная точка, протоплазма.

3. Не-а. Мы пушистые. Даже от ёрнических пьес Пресняковых, я думаю, ни одно животное в зале не пострадало и культурно-понятийный ряд не ревизионировался. Радикальные мы только на фоне творчества Филиппа Киркорова. А вот если говорить о фестивале «Новая драма», то один из его постоянных участников, артист Лыков, посягнул на базовую святыню буржуазного театра: «Зрителю в бархатном кресле должно быть по кайфу». Супер.

На фоне брутальных выходок в изобразительном искусстве мы, конечно,

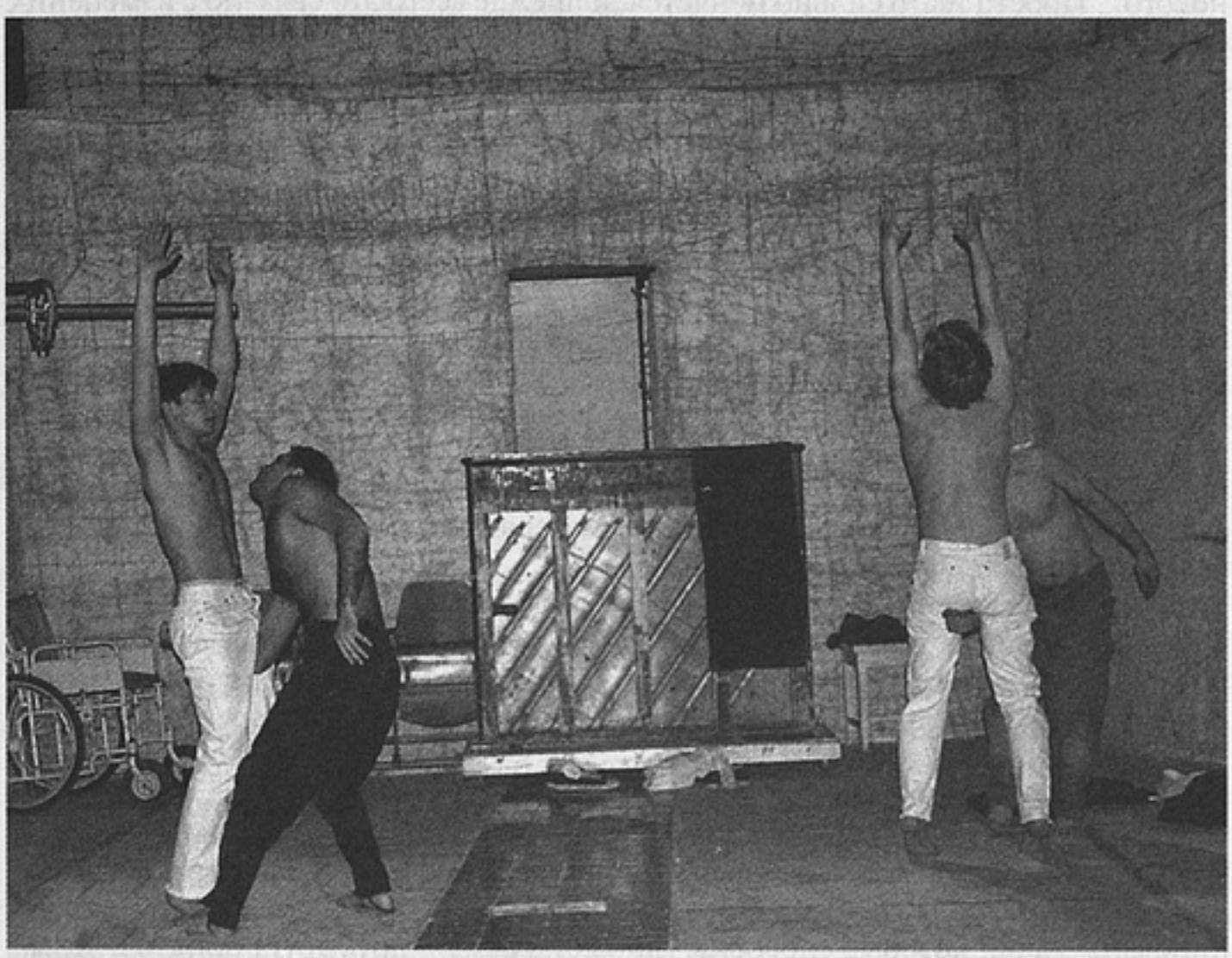
просто зайчики. Бросание дешевым паштетом в «Большой жрачке» — пока рекорд нашего скромного радикализма.

4. Никаких. Требуется высокая профессиональная подготовка, художественная предприимчивость, стилистическое чутье, открытость к новым технологиям в искусстве, готовность к неограниченным трудозатратам. Все это желательно иметь при себе и во время постановки Вильяма нашего Шекспира.

5. О тотальной путанице понятий. Все-таки мы говорили о фестивале или?..

Кирилл Серебренников, *режиссер*

1. Появление «новой драмы» всегда связано с кризисом старой, поэтому театр как структура саморегулируемая — подобно океану, который в определенные



«Пластилин» братьев Пресняковых. Режиссер Кирилл Серебренников. Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина. Москва

времена года самоочищается, или озоновому слою, который самовосстанавливается каким-то неведомым образом, — в разные периоды своей жизни взывает к новому качеству звука. Моно сменяется стерео, или hi-fi сменяется hi-end звуком... Это связано с обновлением языка, с обновлением языковой среды, вероятно, и с тем, что пришли новые люди, которые говорят на другом языке... К тому же эти другие люди «про другое» живут. Появились новые социальные и прочие персонажи; пришли иные зрители, которые хотят про что-то другое смотреть. В этом есть всегда как позитивное, так и негативное: с одной стороны, в движении «новой драмы» присутствует вектор, нацеленный против лжи и фальши, которая идет со сцены... И если «новая драма» в руках талантливого автора — все оборачивается победой искусства над неискусством, хорошими и интересными пьесами. Ну а с другой стороны, так называемая «новая драма» может оказаться в руках халтурщика и конъюнктурщика, и в итоге на сцене появится очередная плохая пьеса. «Новая драма» — это не гарант качества, я читал отвратительные тексты, которые имитируют «вербатим», всю его технологию, но в итоге совершенно не нужны театру, ничего не дают ни зрителю, ни режиссеру, ни актеру. И читал замечательные тексты.

2. Вероятно, «новая драма» больше похожа на пьесы «рассерженных», потому что на сцену вышли и получили голос молодые и достаточно рассерженные люди. А вот с «новой драмой» начала прошлого века сегодняшняя драматургия вряд ли сравнима, потому что то была хорошо написанная литература, и в особенности Чехов, Стриндберг. То были великолепные пьесы. Сегодня не все, что написано в формате «новой драмы», в общем-то, и пьесами назвать можно —

это *тексты для сцены*. Если выразиться проще и метафоричнее, то в современной «новой драме» больше рассерженности, чем сделанности.

3. Нет, не считаю, что она является радикальным высказыванием. Во-первых, понятие «радикализм» сегодня абсолютно изменилось и иногда радикальным в современном творчестве оказывается нечто абсолютно классическое... Поэтому вопрос не вполне корректен, в текстах «новой драмы», к сожалению, нет ярко выраженных тенденций. И не все пьесы, которые пишутся сегодня, можно с уверенностью отнести к «новой драме». Классическими авторами «новой драмы» можно назвать Сигарева, Багаева, братьев Пресняковых, Нарши, Ксюшу Драгунскую, Олю Мухину...

4. Играть хорошо, честно. Но это обычное требование театра, и любая драма требует от актера и режиссера *качества* исполнения. Ничего гиперрадикально нового... Просто театр сильно меняется, и прежде всего это связано с изменением зрителя. Хотя я не совсем понимаю, кто вообще будет в скором времени ходить в театр, так как выяснилось, что из тридцати двух стран Россия стоит на двадцать седьмом месте по грамотности. В нашей стране очень много неграмотных людей, которые не в состоянии считывать тот язык, который накопил театр за столетия, и не в состоянии понимать, *про что в театре говорят!* Поэтому театр в скором времени может обернуться гипервизуальностью, стать просто картинками, а может невероятно опроститься, например, опуститься до уровня и качества телесериала. Либо он станет совершенно маргинальным явлением, абсолютно некоммерческим искусством, я говорю сейчас о театре настоящем. Вполне возможно, что сценическое искусство уйдет в художественное подполье. Непонятно, что в ближайшее время с театром произойдет, но что-то произойдет точно. А требования к артистам и режиссерам, повторю, были и останутся одними и теми же — быть честными, не врать, стараться делать свое дело с позиции искусства, а не с позиции коммерческого реализма. И делать все, чтобы публика получила удовольствие.

5. Она не побуждает думать... Ну а если и побуждает, то в первую очередь о том, что любое хорошее дело начинается как честная игра, а заканчивается коробочкой с дензнаками. Более того, коробочка с дензнаками, как правило, оказывается принадлежащей другим людям, и совсем не тем, кто это хорошее дело начал.

Галина Синькина, *режиссер, драматург*

1. Если честно, то, во-первых, то, что ею занимаются вменяемые люди. Театр – коллективное искусство, это банальнейшая ясность. Представьте теперь, как делать искусство коллективом, который невменяем. Вокруг «Новой драмы» сгруппированы люди, которые способны (либо стараются) друг друга понять и услышать. На мой взгляд, лишь единомышленники способны на высказывание в искусстве. А в театре именно сила соучастия других людей может сделать это высказывание очень мощным. Главная прелесть «новой драмы» для меня как режиссера – это возможность задать любой вопрос автору, поскольку он, к счастью, жив. При разборе великих классических пьес я почти всегда испытываю эту потребность – обратиться к автору и вступить с ним в беседу, иллюзия такая даже возникает, но ничто не сравнится с явью. Возможность общения с талантливым живым человеком – это феномен, практически это моменты счастья.

2. Здесь я боюсь быть неточной, но пьесы, которые я читала, настолько разные, словно авторы живут в разных галактиках, их изучают, и вот они слетелись на межгалактический конгресс по обмену опытом. Можно заметить и внимание к индивидуальной жизни, и интерес к глобальным духовным и космическим проблемам, но, возможно, именно ко мне притягивались такие пьесы. В какой-то степени, наверное, это можно со Средними веками сопоставить, с Возрождением (не сочтите за издевательство!).

3. Радикализм — это мода второй половины прошлого века. Война и воинственность сейчас оставляют равнодушными бедных задроченных людей, радикалы выглядят шутами, плевать все хотели на их радикализм. Самое позитивное, что есть в «новой драме» — это мудрое стремление к позитивной и глубокой тайне, к какой-то территории, где великое знание не является страданием.

4. Они должны быть вменяемы, талантливы, они должны быть неформальной дружной командой во главе с признанным ими самими талантливым режиссером-лидером. Во всем остальном возможно что угодно — и формализм, и «гротовщина», и система Станиславского. Лишь бы это не напоминало забальзами-

рованный труп, лишь бы не кичилось собой, пусть будет безумно, но обязательно талантливо. Критерий талантливости прост — человек изобретает какой-то новый свой закон или законик в искусстве, все это видят и удивляются.
5. О любви, о человеке, о бессмертии.

Алена Солнцева, *критик*
1. У каждого времени свои песни, у художника, так же как и у зрителя, существует потребность в описании той жизни, которую он видит вокруг себя. Жизнь всегда меняется, и каждое время в этом смысле имеет свою новую драму. Что-то становится универсальным, что-то уходит вместе с приметами эпохи. Новая реальность тем и отличается от старой, что она еще недоосмыслена. Когда она станет понятна, отражающее ее искусство либо забудется, либо станет классикой.
2. Мне кажется, что новая «новая драма» пока ближе к жизни, чем к искусству. То есть ее отношения с тем, что происходит в реальности, более существенны, чем ее встроенность в сложившуюся систему художественных ценностей. У «новой драмы» много лиц, даже в одной пьесе можно найти осколки разных способов писания. Как и все, что делается в искусстве, новое рождается из старого. Произошла ли революция в драматургии, после которой старой драмы больше нет? Если под «старой» понимать ту, что в какой-то мере отражала предыдущий период нашей жизни, то, похоже, что да. Хотя еще живы те драматурги, которые и двадцать лет назад были в моде, но не они сегодня делают погоду. Текст в современном театре уже звучит по-новому (иначе это плохой театр). Единственное исключение — Людмила Петрушевская. Она, видимо, как необыкновенно талантливый художник очень сильно опередила время, и именно в ее пьесах впервые нашло отражение то, что потом стало предметом внимания большинства.
3. Пожалуй, радикализм «новой драмы» в определенной степени вынужденный. Просто очень силен информационный шум, и приходится громко кричать, чтобы быть услышанным. Внимание публики рассеянно, театр расслоился на множество отдельных течений, нет старых схем, на которых отчетливо были обозначены основные дороги. Драматург волей-неволей обостряет свое высказывание, однако это вовсе не значит, что время расслышит самых крутых. Как обычно, оно выделяет тех, кто верно слышит, и тех, кто особенно заразителен (это качество не новое, а вечное).
4. Это, пожалуй, самый сложный вопрос, потому что удачных примеров постановок «новой драмы» пока немного. Важно, что практически все они привели к открытию новых актерских и режиссерских имен, то есть очевидно, что «новая драма» — это новый способ работы в театре, вот только еще не сформулированы его общие черты. Пока можно сказать, что этот новый театр стал более «органичным», «естественным», но эти определения применимы были ко всем спектаклям, которые обозначали смену вех в искусстве.
5. Основные изменения, на мой взгляд, сказались в новом способе слышать современную речь. Можно сказать, что главное новаторство «новой драмы» в том, что она вводит в обиход реальные речевые конструкции, то есть те, что можно услышать сегодня на улице. Сюжет, характер, композиция в ней не так важны, порой в этих пьесах вообще нет цельности, характеры фрагментарны и отрывочны, конфликт не развивается в классическом смысле — он начинается не с начала и заканчивается, недоразвившись. Основная смысловая тяжесть перенесена на язык.

Этим, по-моему, объясняется и интерес к «документальному» театру. Среда, обстоятельства действия в нем могут показаться главным объектом интереса, но это не так. Тюрьма, рынок, телевизионное производство, социальное дно города или просто быт обычных людей — все это становится объектом исследования, если авторы чувствуют реальную речь, в ней сегодня особенно остро слышится современность, в ее неожиданных, но очень узнаваемых конструкциях с удовольствием узнаешь невыдуманную правду жизни. И в тех пьесах, что от начала и до конца сочинены драматургами, признаком нового также является несглаженная, острая, построенная на неологизмах, на использовании взаимоисключающих лексик, трепещущая, некрасивая уличная речь.

В подготовке материалов анкеты участвовали
Н.Зархи, Е.Кутловская, Е.Стишова

ЭДУАРД БОЯКОВ — МАРИНА ДАВЫДОВА — ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

«Нужны новые формы. Новые формы нужны?»

«Солдатские письма». Документальная пьеса по письмам. Режиссер Елена Калужских. Театр «Бабы». Челябинск

Даниил Дондурей. За последние лет десять, мне кажется, в нашем обществе накопились чувства растерянности, пустоты, страха. Разбираться в этих переживаниях — значит, взять на себя ответственность. Вот и в театре, на больших сценах, так и не появились актуальные экзистенциальные сюжеты, новые герои, материал, речь. Свои творческие идеи и коммерческие амбиции здесь стараются реализовать, в основном, в интерпретациях классики, в сценических версиях ранее запрещенных или бульварных западных пьес. Лишь бы обойти возможность что-то рассказать — здесь и сейчас — о сегодняшних ощущениях реальности. О том, в каких формах она проявляется и как уклоняется от фиксации в разного рода обманках. В кино, кстати, то же самое... Режиссеры, сценаристы до недавних пор не понимали, внутренне сопротивлялись этой жизни. Новой драме. Загоняли вглубь свои комплексы перед ее вызовом.

Эдуард Бояков. Или перед классикой?

Д.Дондурей. Нет. Не давалась именно сырая реальность. Она взывала к серьезным вопросам. Но их не поднимали. Может, я не прав, но после смерти товарища Черненко у нас в репертуарном театре так и не появилось значимых пьес, осмысления настоящих проблем. Так, некий развлекательный продукт из раскрепощенных по советским меркам диалогов, отвязных постановочных решений, салонного эстетизма и попсы.

Э.Бояков. В XIX или XX веке тоже все было не напрямую.

Д.Дондурей. Конечно, но социальное и художественное неотделимо. Грубо говоря: при графе Витте появился Чехов, власть захватили большевики — возникли авангардистские шедевры Великой Утопии. Хрущев выступил на XX съезде — и сразу же «лейтенантская проза», «Летят журавли», «Застава Ильича». Новое ви́дение, всё другое. Но сейчас-то масштаб социальных трансформаций не меньший, а в художественной практике жидкие примеры.

Э.Бояков. «Диктатура совести» была последней социальной пьесой.

Марина Давыдова. Но разве она была отражением реальности? Скорее высказыванием по поводу прошлого.

Э.Бояков. В то время, как и сейчас, высказывания по поводу прошлого были самым важным и самым актуальным актом сегодняшнего дня, гражданским актом.

М.Давыдова. Я о другом. В театре оттепельной эпохи появились новый герой, новая поэтика, новые сюжеты, новая интонация, наконец. В каком-то смысле можно сказать, что это был театральный аналог киношного неореализма. А «Диктатура совести» — это что-то совсем другое. Если задуматься, она, скорее, продолжала традицию юбилейных, «датских» спектаклей. Никаких новых героев и новой интонации в ней не было. До этого театр выполнял в советском обществе функции свободной прессы. Частично, но выполнял. В эпоху перестройки он стал эти функции дублировать. Зачем? Человек, эстетически развитый, по-моему, к «Диктатуре совести» или спектаклю «Говори!» не мог относиться всерьез. Все «откровения» этих спектаклей уже можно было к тому времени прочитать в газетах и журналах. В постперестроечную эпоху театр, слава тебе Господи, перестал у нас быть больше, чем театр. Но ведь меньше, чем театр, он тоже не стал. Он просто занял ту нишу, какую ему и надлежит занимать в нормальном цивилизованном обществе. И решать ему теперь надо не социальные, а художественные и только художественные задачи.

Д.Дондурей. Я не знаю, почему вы выбрали именно эту пьесу. Это же было политическое обозрение, монтаж аттракционов на злобу дня.

Э.Бояков. Я сделал это сознательно. И не настаиваю на том, чтобы в театре говорили на темы, которые волнуют людей на самом деле. Тема публицистики, телевизионная тема — самое острое.

Д.Дондурей. Но я — не о театральной публицистике. Казалось бы, произошла смена всех координат, меняется уклад жизни, ее принципы, отношения. Как в эпоху написания «Вишневого сада». Но в 90-е в этом смысле — беспомощность, тишина. Новый салон или старый кич театральных антреприз.

М.Давыдова. Появление в драме (да и в искусстве вообще) крупных фигур и всплеск интереса к ней — это не всегда одно и то же. Давайте вспомним эпоху оттепели. Какие знатные драматурги у нас тогда появились?

Д.Дондурей. Ну, Розов, Рощин. А главное — Володин. Позже — Вампилов, Петрушевская.

М.Давыдова. Володин — да. Это важный автор. Вампилов и тем более Петрушевская — совсем другая эпоха. А Розов — ну совсем ведь слабый драматург. Кто его сейчас ставить будет? Разве что МХАТ имени Горького. Кстати, и Володина с Розовым тоже ставили далеко не все. Что ставил, скажем, Юрий Петрович Любимов?

Д.Дондурей. Брехта, Рида, Горького, то есть леваков плюс литературные инсценировки, сценические коллажи и между всем прочим «Гамлета». Но и свободы подлинной не было, надо было одурачить райком партии, министерских дам, которые приходили принимать спектакли... Помню «Три мешка сорной пшеницы» у Товстоногова, как это было важно, что он взял жесткую тендряковскую прозу. Там, по-моему, свою лучшую роль сыграл Олег Борисов. А сегодня — делай что хочешь.

М.Давыдова. Главное, понять, чего хочешь. Советские художники так насобачились показывать властям фигу в кармане, что теперь, когда показывать ее давно уже бессмысленно, многие буквально не знают, чем же заняться.

Э.Бояков. А зачем этим заниматься? Теряет смысл то искусство, которое что-то двигает, с чем-то борется.

Д.Дондурей. Но при бурном расцвете массовой культуры на другом полюсе, как раньше в андерграунде, живет, корчится, подает голос немассовая культура.

Э.Бояков. Где они, несчастные, занюханные, в Германии, в которой этой свободе уже почти шестьдесят лет. Где же они там? Назовите мне крупного немецкого драматурга. В Америке или, например, в Италии была и есть свобода. А выдающиеся драматурги?

«Две маленькие пьесы» Вячеслава Дурненкова и Лаши Бугадзе. Режиссер М.Бычков. Камерный театр. Воронеж

М.Давыдова. Мне кажется, что здесь вообще нет никакой зависимости. Наличие политических свобод не может способствовать рождению талантливых авторов.

Э.Бояков. Да, скорее, это не связано, а если связано, то как раз наоборот: чем больше диктатуры, тем лучше для искусства.

М.Давыдова. Думаю, и такой зависимости тоже нет. История искусства развивается по своим прихотливым законам. Поди разбери, почему самый великий драматург всех времен и народов жил в Англии. Пытаться поверить всё социологической алгеброй невозможно. Да и вообще алгеброй не поверишь. «Жизнь не делится на разум без остатка», — сказал Гёте. Искусство тем более не делится.

Э.Бояков. Немецкие романтики появились какой-то кучей.

М.Давыдова. Я уточню: что-то объяснить можно, а что-то все же нельзя. Возьмем, например, Италию эпохи Возрождения. Полный расцвет всего и вся в гуманитарной сфере. По вашей логике, там должна была народиться целая плеяда драматургических гениев. И что же? Кто сейчас ставит (и даже читает) пьесы Ариосто или Аретино? Самый значительный драматург итальянского Возрождения Никколо Макиавелли. Никого более значимого не назовешь.

Д.Дондурей. И все же немецкие романтики — реакция на состояние немецкой философии, национального самосознания etc. Да и великие британцы немыслимы вне английской истории...

Э.Бояков. Есть еще понятие «актуальный жанр». В Греции была драма, в итальянском Ренессансе — Данте, который уже не нуждался в языке театра, он создавал новый.

М.Давыдова. Если мы ставим вопрос так, то почему появляются какие-то генерации, к примеру, вот «новая драма»?

Д.Дондурей. Мой вопрос: почему в коммерческом и до «новой драмы» в некоммерческом театре такая глухота, отсутствие интереса к современности?

М.Давыдова. Не замечаю никакой особенной глухоты.

Э.Бояков. А я вижу, хотя мне сложно ответить на вопрос «почему?». Я думаю, что, во-первых, как учили марксисты, искусство идет вслед за политикой и экономикой. Один из американских президентов много-много лет назад сказал:

«Я изучаю военное дело и политику для того, чтобы мои дети изучали математику и экономику, а мои внуки — философию и искусство». Похоже, что искусство действительно не может развиваться так быстро и мощно, как экономика. По-моему, это становится очевидным. Так что для революций в искусстве, пусть даже бархатных, время еще не наступило. Вот Чубайс и Гайдар взяли и изменили страну реально всего за четыре-пять лет.

Д.Дондурей. Значит, кто-то из будущих реформаторов театра еще просто не родился или гуляет с гувернанткой, пока его родители занимаются бизнесом. Прямо по Станиславскому. Или, если он не из бизнеса, а, скажем, из мигрантов, — изучает «свинцовые мерзости» жизни.

Э.Бояков. Это слишком далеко. Я надеюсь, что он, реформатор, уже в театре. Работает. Просто он не у власти. Деньги и здания в других руках. Мы сейчас имеем дело с очевидной дисгармонией поколений. В бизнесе эта ситуация, эта поколенческая ломка уже осуществилась. Старые партийные функционеры просто уехали на свои дачи, кто-то успел наворовать и успокоиться, кто-то адаптировался, как Примаков, Вольский. А вот с художниками этого не происходит, советские авторитеты — у власти, так что нужно просто дождаться смены поколений.

М.Давыдова. Вы искренне полагаете, что на сцене сейчас нет новой реальности? По-моему, больше чем достаточно. Вот эстетическая реальность, отражающая эту эмпирическую, действительно оставляет желать лучшего. Но почему это так, повторяю, невозможно понять, анализируя общественно-политическую ситуацию. По-моему, это просто какая-то вульгарная социология.

Д.Дондурей. Нечувствительность к ней, мне кажется, очевидна. Кроме двух-трех спектаклей, которые я видел в «Театре.doc». У драматургов, у художников какие-то комплексы перед происходящим, непонимание, отторжение, невозможность найти язык описания реальности. Вот «новая драма» и пытается нащупать эти щели, эти складки.

М.Давыдова. Когда вы говорите «художники», вы кого имеете в виду? Вообще всех людей, занимающихся актуальным искусством? Надо все же внести какие-то уточнения. Возьмем литературу, она что, никак не отразила сдвиги, которые происходят в обществе? Или изобразительное искусство?

Д.Дондурей. Современное изобразительное искусство фантастически элитарно, но при этом очень чувствительно к социальным, культурным изменениям. Почитайте «Художественный журнал». Там другой уровень мышления, современного и, кстати, исторического. В театре, в кино всё по-другому. Но у театра есть гигантский ресурс интерпретации содержаний, которого у кино, коммерческого по преимуществу, нет. По каким пьесам, спектаклям, фильмам можно будет вспомнить о нашей жизни второй половины 90-х?

Э.Бояков. Пелевин, Сорокин в литературе. В кино не могу назвать никого. Последний социально актуальный и одновременно художественный фильм сделан в конце 80-х. Это «Дни затмения» Сокурова.

М.Давыдова. В театре, мне кажется, это связано не в последнюю очередь с количеством провалов, потому что реально некому было работать с актуальным материалом.

Д.Дондурей. В кино, к сожалению, то же самое. Талантливые люди наверняка где-то есть, а фильмов нет.

М.Давыдова. Тут еще важно вот что понимать. В том, что касается театра, вторая половина 90-х — такой поколенческий провал. И это нужно в нашем разговоре как-то артикулировать. Поколение нынешних сорокалетних — потерянное поколение. Оно оказалось вытеснено куда-то на периферию театрального процесса. Их вытеснили не в эстетическом, а в самом банальном организационном смысле слова. Подавляющее множество театров оккупировали пожилые режиссеры, которые продуцировали то, что и раньше умели делать, и в той парадигме, в которой действовали еще в советские времена.

Д.Дондурей. У авторов с новым видением не нашлось продюсеров или другой возможности проявиться.

М.Давыдова. Да, безусловно. И потом, у нас была (и отчасти и теперь остается) очень геронтофильская страна. Поколение «дедушек» затерло поколение «де-

тей», а с «внуками» обошлось куда милосерднее. Как только в конце 90-х академические и просто репертуарные театры проявили интерес к молодым, прорыв совершился моментально. Появились и новые герои, и новые сюжеты, и «новая драма», как к ней ни относись. Все это случилось тут же. То есть надо ставить не вопрос «почему современное искусство не отражает реальность?», а «почему «внуки» оказались по большей части такими малахольными и малоинтересными?». Давайте вспомним, как начинал Лев Додин. Или Анатолий Васильев. Или Марк Захаров. Просто перечислим их первые спектакли — «Дом», «Взрослая дочь молодого человека», «Доходное место». Кто из нынешних молодых, даже самых талантливых и мною любимых, поставил что-нибудь, сопоставимое с этими спектаклями?

Д.Дондурей. Сопоставимых достижений у дебютантов, действительно, мало. Но, во-первых, почему это произошло? И, во-вторых, у нас не было бы вообще предмета обсуждения, если бы не «новая драма» и когорта ее авторов.

М.Давыдова. Когорта, представители которой вряд ли останутся в истории искусства, но по произведениям которых мы сможем составлять мозаику времени много десятилетий спустя. Примерно то же самое случилось с английскими «рассерженными». Они вошли в историю искусства именно как поколение.

Э.Бояков. Я согласен с Мариной, но есть очень важное замечание: эта когорта возникает не в результате вытеснения Табаковых, Захаровых и прочих. Кто-то уходит, кто-то умирает, кто-то оказывается на обочине, но новые герои их не вытесняют. Они — отдельно! Они не борются за место под солнцем. Гришковец возникает как аутсайдер, Вырыпаев тоже. «Театр.doc» появился в подвале, потому что устали бороться, устали объяснять этим упырям, что нужна свободная площадка. Люди устали. Это как дефолт, если проводить аналогию с экономикой. Если бы Кириенко в 98-м году не оказался вот этим агнцем, если бы дефолт все не обвалил, то экономика не пошла бы вверх. Сейчас фондовый индекс перешагнул 550 пунктов. Кино рухнуло во время перестройки намного сильнее, чем театр. Кинопроцесс, производство, прокат, кинобизнес — рухнуло все. В театре подобного обвала не было. Вовремя не объявили театральный дефолт! А теперь пожинаем плоды. Стагнация и медленно, но верно захватывающий территорию бульвар.

Д.Дондурей. Все правильно. У нынешней «новой драмы» нет ярких защитников, тех, кто выбивает площадки, кто видит в молодых не только конкурентов... Массовое общество требует огромного количества упаковок — маркетинговых, продажных, пиаровских. Кто-то за этих авторов или они сами должны предложить шоковые манифесты, лидеров, сообщество. Как это сделал с «Догмой» Ларс фон Триер. Можно, конечно, назначить на эти должности, но будет липа. Авторы «новой драмы» не вписаны институционально. И медийно. Вы собираете журналистов и задаете вопрос: «Почему у нас только две малюсенькие площадки?» Важно идеологически не дать себя прописать по ведомству коммерческого театра. Тогда можно получить деньги хотя бы на аренду.

Э.Бояков. Я на сто процентов согласен с вами. Перепугать — сегодня единственный способ доказать. И для меня одна из главных загадок: почему мое поколение, мои друзья не помогают друг другу? Они не верят в возможность манифестов и общего дела.

Д.Дондурей. Может быть, потому, что на таком театре много не заработаешь. Альтернативная культу развлечения практика требует подвижников, безумцев.

Э.Бояков. Я отвечу по-своему. Дело в очевидном — в обуржуазивании театра.

Д.Дондурей. Не только авторов, но и зрителей, которые подчас ведь принимают, например, спектакль «Мамапапасынсобака» за новый театр. Но вернемся к «новой драме» как явлению маргинальному. Почему речь идет не о новом Театре, а именно о новой драме?

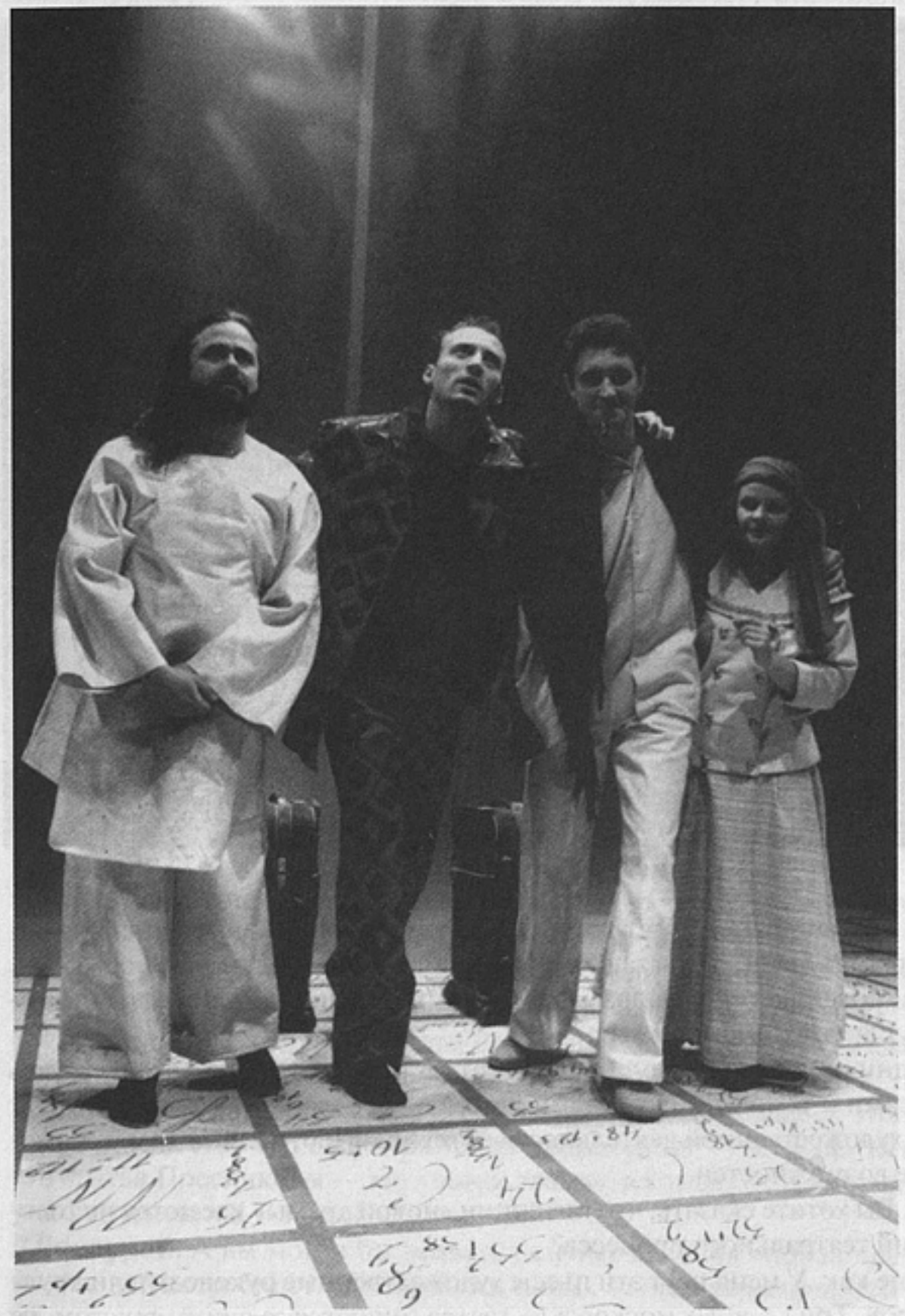
М.Давыдова. О текстах, написанных для театра, вот так правильнее.

Д.Дондурей. Я говорю о своем ощущении: да, это не пьесы, это тексты для театра, воспринимаемые той частью аудитории, которая интересуется актуальным искусством. Почему читки текстов на сцене воспринимаются как театр? Часто без начала, без конца, без структуры. Что это — реакция на старую драму, на современный коммерческий театр?

Э.Бояков. По-моему, это реакция на две очень важные вещи: во-первых, на деньги, во-вторых, на визуализацию культуры. Это очень дешевое искусство, оно не нуждается в тех затратах, которые требуют кино, телевидение.

Д.Дондурей. То есть отменяются дорогие спектакли?

Э.Бояков. Тем самым отменяются большие деньги, их власть, что очень важно. Второе. Отменяется то, в чем кино и театр заведомо сильнее, — картинка. Кино не способно работать со словом, оно работает с изображением, со звуком, а «новая драма» — со словом. Вот и всё. Это такая новая востребованность, ведь мы так устали от визуальной агрессии.



«Пленные духи» братьев Пресняковых. Режиссер Владимир Агеев. Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина. Москва

Д.Дондурей. Интеллектуальный «бедный театр»? Но это внешние обстоятельства, связанные с социальным функционированием. А есть ли художественные причины появления «новой драмы»?

Э.Бояков. Внимание к слову — это эстетическая причина. Есть такая болезнь — алексия. Современные психологи и психотерапевты утверждают, что человек разучился читать. Важнейший вид человеческой деятельности — движение глазами по строчке — исчезает, как исчезают лошади.

М.Давыдова. Читка пьес, во-первых, свидетельствует об исчезновении потребности читать глазами. Но я думаю, причина тут еще и в другом. В том, что подавляющая часть тех текстов, о которых идет речь, хороша именно в первом

приближении. Очень часто, когда я слышу эти тексты на читках, мне они кажутся симпатичными, а потом я представляю себе, что режиссер начинает ставить спектакль по этому тексту с попыткой постигнуть характеры, вникнуть в суть конфликта, перипетий, и хватаюсь за голову. Может быть, читка — наиболее адекватная театральная форма существования этих пьес.

Э.Бояков. Читка в каком смысле? Я бы говорил про другое, не про читку, а про повышенное внимание к слову, новое отношение к нему.

Д.Дондурей. Или старое? В связи с этим у меня вопросы. Например, о пересмотре — возможно, временном — роли режиссера как главного создателя спектакля. Что он в «новой драме» будет делать? Современного режиссера нет без современной драматургии, ведь так? Поэтому мы ждем новую, грубо говоря, «Чайку». Или новейшая «новая драма» выполнит функцию... удобрения, на котором взойдут другие пьесы и имена?

«Угольный бассейн». Театр «Ложа». Кемерово

Э.Бояков. Одни режиссеры будут обслуживать текст. Другие, не довольствуясь этими ресурсами и теми инструментами, которые предлагаются театром, уйдут в другой тип художественной деятельности, в технологию, в кино. Там у режиссеров больше возможностей.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что интенции «новой драмы» касаются не только маргиналий театрального процесса?

Э.Бояков. Еще как. У меня рвут эти пьесы художественные руководители крупнейших театров. Три главных московских театра гоняются за одним текстом, не говоря об этом друг другу.

Д.Дондурей. Они, естественно, хотят новой крови, которая оживит дряхлеющее тело репертуарного театра. У нас ведь всё норовят превратить в попсу.

Э.Бояков. Константин Райкин заявляет на каждом шагу, что для него никого нет дороже Островского и Шекспира, а вместе с тем понимает, что время проходит, и боится опоздать, интересуется... И Калягин восемь таких пьес сейчас читает.

М.Давыдова. Я думаю, что до недавнего времени театр в России — не только в России, но у нас особенно — был в основном интерпретационный, то есть режиссер брал классическое произведение, сюжет которого большей части аудитории известен. У такого произведения, как правило, длинный шлейф сцени-

ческой традиции. И вот режиссер предлагает ее новую версию. Все в этом месте кричали, а мы будем шептать, все ходили в красном, а мы — в зеленом. В какой-то момент наметился кризис интерпретационной режиссуры. Вот предлагается двести шестьдесят восьмая версия «Чайки», в которой есть такие-то нюансы, но зрители, то есть потребители театрального искусства, в большинстве своем незнакомы с предыдущими интерпретациями, поэтому новые тонкости никто из них не уловит. Интерес к «новой драме» появился не в последнюю очередь, как реакция на этот кризис. Появилась новая генерация режиссеров, которая стала браться за новые тексты. Это две разные профессии — режиссер, интерпретирующий классическую пьесу, и режиссер, ставящий, к примеру, пьесу Василия Сигарева «Пластилин». Перед ними диаметрально противоположные задачи. В одном случае режиссер напоминает искусствоведа, который, стоя перед полотном Веронезе или Тинторетто, должен объяснить аудитории, почему именно так выполнена композиция, почему выбраны именно такие тона. В другом — режиссер берет в руки книжку-раскраску, в которой рисунки довольно примитивны, и понимает, что раскрасить ее надо так, чтобы человек листал и не мог оторваться: как это здорово! Согласитесь, что это очень разные задачи.

Э.Бояков. Оскорбительное отношение ко «второй» профессии у Марины. Вы чувствуете? Одно дело — Веронезе, а другое — коврик в ванной, тоже нужно, тоже хорошо, для тепла. Я мыслю диалектически: есть классика, а есть нечто современное. Как только погоня за актуальностью, за социально детерминированным смыслом начнет захватывать, я почувствую это как продюсер, как куратор.

Д.Дондурей. Но если в «новой драме» заложен другой тип режиссуры, другой тип конфликтов, персонажей, то эти тексты для театра и спровоцируют появление новых режиссеров. Ведь там имеется ряд мощных расширений — языковых, стилевых, постановочных. Идет тихая, подспудная работа с будущими элитами.

Э.Бояков. Сорокин стал одним из первых авторов «новой драмы», когда написал «Пельмени». Никому в голову не пришло, что такие тексты, я имею в виду эти пьесы, надо ставить. Он тоже работал с новыми смысловыми ресурсами и с матом.

М.Давыдова. Возникает ощущение, что «новую драму» начали писать позавчера. Но на самом деле новых текстов писалось не так уж мало все эти годы, и некоторые из них кто-то читал, кому-то они были интересны. Но если говорить о революции, которая случилась буквально года два назад, то она состоит не в том, что стали писать новые тексты, а в том, что эти новые тексты вышли на театральные подмостки. Их почему-то начали ставить.

Мне кажется, мы должны сейчас договориться, что такое «новая драма», потому что, употребляя это словосочетание, каждый имеет в виду что-то свое, и мы будем как бы спорить, но это будет спор о терминах. Ведь словосочетание «новая драма» неоднократно возникало в истории, была, скажем, «новая драма» на рубеже веков. И Чехов, вне всякого сомнения, примыкал к этой «новой драме», а множество его современников-драматургов — нет. Для меня очевидно, что братья Пресняковы — это «новая драма», а вот даже про Михаила Угарова я уже задумываюсь — новая ли?

Д.Дондурей. А вы могли бы назвать главные отличия «новой драмы»? На мой взгляд, это потребность в опознании новых экзистенциальных смыслов. Потому они и требуют от зрителей чуткости, художественной свободы и насмотренности-начитанности.

Э.Бояков. Я совершенно с вами согласен, это естественный процесс. Настоящий театр обречен на эзотерический формат. Он все равно будет проигрывать коммерческому в открытом соревновании. Но его миссия как раз в том, чтобы экспериментировать и двигаться навстречу наступающей эпохе.

М.Давыдова. При чем тут эзотерика? Что-то я совсем с вами запуталась.

Д.Дондурей. Речь просто о том, чтобы распознавать новые коды, уметь это делать.

М.Давыдова. Коды нужно знать всегда. Если вы ходите в кино, то вы знаете его язык. Просто вы выучили его как-то незаметно. Как родной язык в детстве. Что уж в «новой драме» такого, чего не может понять неподготовленный зритель?

Д.Дондурей. Иначе развивается сюжет, другие схемы действия, чрезвычайная достоверность, «опущенные звенья», к которым обычный зритель не готов. Это доверие к своему партнеру — зрителю, которому надо преодолеть собственные табу.

М.Давыдова. Сюжет развивается проще некуда. Уж кем-кем, а модернистами нынешние театральные авторы не склонны притворяться. Что же до разрушения табу, это бесконечный процесс. Искусство вообще все время совершает некую экспансию, вторгается во все более заповедные территории. И я вас уверяю, что для современного зрителя неприличности в пьесах Преснякова звучат не более шокирующе, чем для зрителей Осборна речь Джимми Портера в «Оглянись во гневе». Он говорил не так, как должен говорить герой на сцене. Это тоже был шок. Но, скажем, «Вкус меда» Шилоны Дилени, еще одной представительницы поколения «рассерженных», поставленный в этом сезоне Генриеттой Яновской в МТЮЗе, уже воспринимается как совершенно диетический продукт. Лет через десять наличие мата тоже перестанет восприниматься как нарушение табу. Да уже фактически перестало.

Д.Дондурей. Можно ли и надо ли называть новой достоверностью, новой документальностью поэтику этой драмы? Ведь доверительность, раскованность, преодоление запретов, лишенная цензурных ограничений речь как будто свидетельствуют об этом.

М.Давыдова. Мне кажется, что словосочетание «новая документальность» едва ли не ключевое для анализа «новой драмы», потому что из искусства все больше уходит то, что определяется однокоренным с ним словом «искусность», зато все более важной становится такая категория, как «подлинность». Не случайно главная цитадель «новой драмы» — это «Театр.doc». А главное направление — «вербатим». Для восприятия подобных пьес очень важно, что сидящие в зале знают: все, что там происходит, было на самом деле. Документальность тут важнее, чем сделанность. Сделаны новые пьесы очень часто довольно скверно. А такой изумительной архитектоники, как в пьесах «Гроза», «Вишневый сад» или «Старший сын», вообще не сыщешь днем с огнем.

Э.Бояков. Во-первых, подлинность — когда про себя. И про то, что точно случится. Я никогда не забуду шок, который испытал первый раз, прочитав строчки Бродского «Век скоро кончится, но раньше кончусь я».

М.Давыдова. Когда читаешь, скажем, «Шопинг энд факинг» Марка Равенхилла, понимаешь, что автор знает жизнь этих «покупающих и трахающихся» людей не понаслышке. Почти все современные пьесы, которые производят впечатление, обладают этим удивительным свойством — подлинностью. Кстати, это имеет прямое отношение и к Гришковцу, при всей непохожести его опусов на пьесы, которые пишут в «Театре.doc».

Д.Дондурей. Здесь и от зрителя требуется какая-то новая способность восприятия, другой тип подключения.

М.Давыдова. Зритель, который сидит на этих спектаклях, часто испытывает то чувство, которое обычно люди не испытывают в театре — чувство неловкости... Неловко читать чужие письма или подглядывать в замочную скважину.

Д.Дондурей. И именно это не оставляет его равнодушным, дает ощущение подлинности, задевает. Мне кажется, есть еще один ресурс. В некоторых пьесах, или, точнее, в «текстах для театра», есть новый, не постмодернистский обертон иронии как горького знания, что ли.

Э.Бояков. Сложно говорить, ирония ли это, или какой-то, может быть, сдвиг в речи, какая-то слабость. Но все равно — это параллель к серьезности. Дескать, мы-то знаем, как происходит на самом деле.

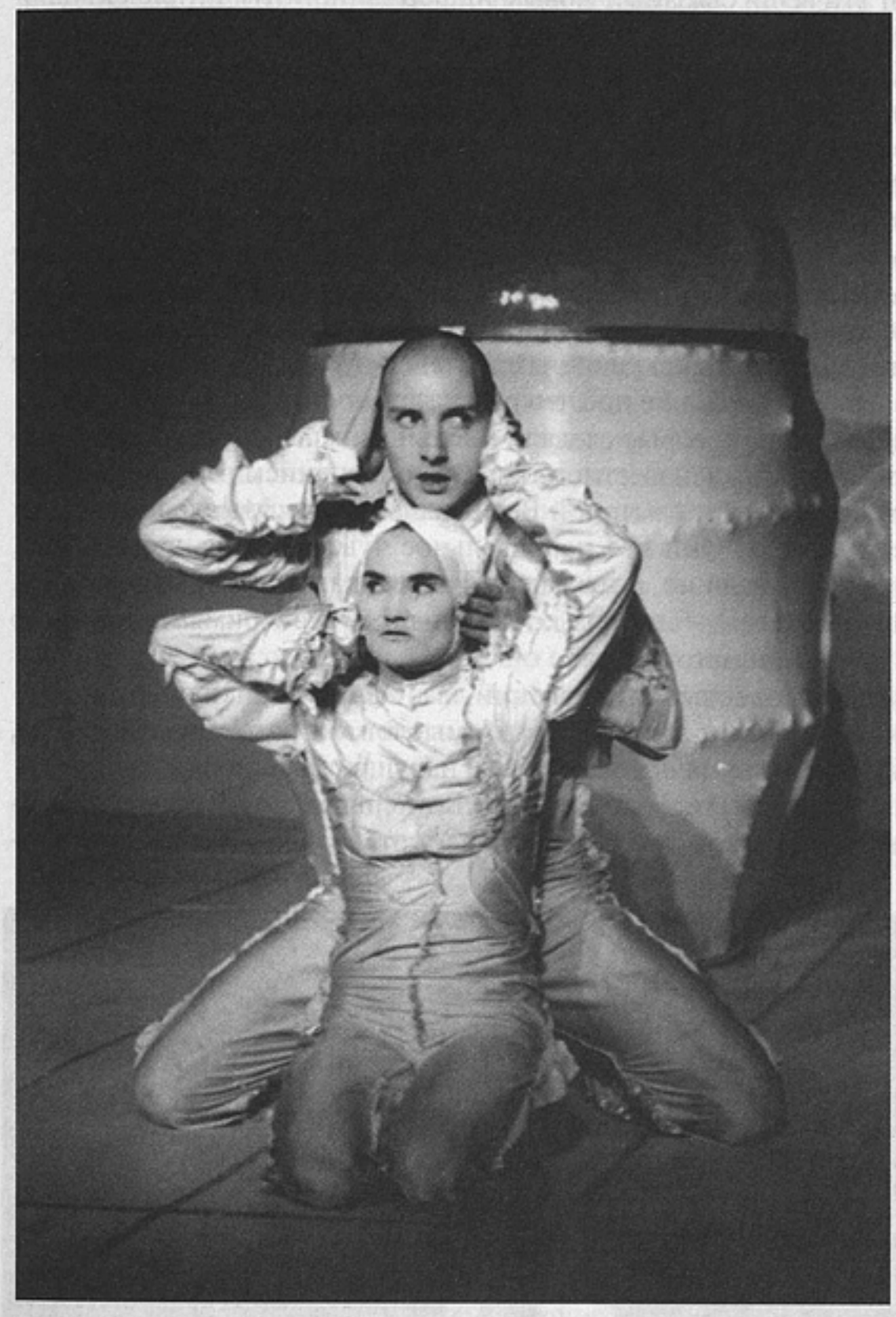
Д.Дондурей. Новизна «новой драмы» связана только с особенностями социальной типологии героев (провинциалы, заключенные, менты, бомжи), или в структуре, стилистике, интонации разных пьес есть нечто общее? Или что-то другое. Например, сохранение дистанции по отношению к предъявленным смыслам. Через дистанцию достигается доверие и общение со зрителем на равных.

М.Давыдова. Одна из основных задач «новой драмы» — снятие табу — сопровождается осмеянием...

Э.Бояков. Очень важно, что смех в «Большой жрачке» перестает быть приемом. Стёб — это прием, а смех — это настоящий прорыв в большой смысл. Это тотальный смех, раблезианский.

Д.Дондурей. В классической драме герой — индивидуалист, в «новой драме» рубежа XIX—XX веков — это «группа лиц». Кто герой «новой драмы» нынешней? И еще у меня есть довольно странное ощущение, что все авторы «новой драмы», несмотря на возраст, взрослые люди, знающие жизнь не понаслышке, без дураков.

М.Давыдова. Это абсолютно нормальное ощущение встречи немолодого человека с молодыми. Помните, как в «Семейном портрете в интерьере» Висконти?



«Бифем» Людмилы Петрушевской. Режиссер Федор Павлов-Андреевич. Продюсерский центр «Face Fachion»

У героя Берта Ланкастера ощущение, что герой Хельмута Бергера знает про жизнь что-то такое, чего не знает он. Он одновременно напуган этим человеком и очарован им. Это наивное очарование. У меня нет ощущения, что пирсингованные мальчики знают о жизни больше меня.

Э.Бояков. Они свободнее, а мы зашлакованы. Их организм моложе, но не только в том смысле, что они меньше переварили, просто они энергетически менее зашлакованы.

М.Давыдова. Моложе — это, безусловно, преимущество. Но это не достоинство.

Д.Дондурей. Я сам не люблю, когда говорят: «Это профессионально, а это — нет». Такая характеристика уместна только в масскульте. Многое из того, что

делают авторы «новой драмы», кажется самодеятельностью. «Они, конечно, способные ребята, но им надо развиваться, учиться». Такое суждение — почти общее место.

Э.Бояков. Отношение разное. Есть люди, для которых непрофессионализм — это приговор, есть люди, которые воспринимают это как факт, а есть такие, для которых непрофессионализм — огромный ресурс свободы. Это самое ценное. Для меня понятие «профессионализм» в театре дискредитировано, оно сейчас в театре не актуально. Причин много, в том числе активизация междисциплинарных процессов. Важные, актуальные, серьезные явления происходят не на главных сценах, а там и тогда, когда театральный режиссер затевает музыкальный проект, когда продюсер начинает писать пьесы, когда актриса едет в экспедицию в Непал. Вот эти вещи связаны с новым информационным интеллектуальным пространством.

М.Давыдова. К вопросу о непрофессионализме мы уже подходили раньше, когда говорили про искусность.

Д.Дондурей. Это другое. Искусность и достоверность — разные характеристики.

М.Давыдова. Мы все время говорим о каких-то абстрактных вещах. Кого вы имеете в виду, когда говорите о непрофессионализме? Представителей какой профессии? Мне кажется, что если в области драмы привкус самодеятельности может быть даже обаятельным, то я что-то не припомню, чтобы человек, являющийся режиссером и обнаруживающий в том, что он делает, явные признаки самодеятельности, мог обаять искушенных зрителей. Мы все равно оцениваем в данном случае, как сделано, а не про что рассказано.

Э.Бояков. Молодые люди, которые сделали «Большую жрачку», наделяют зрителей ощущением открытия неизвестного смысла, ощущением того, что об этой жизни они знают больше, чем Анатолий Васильев и еще десять академических режиссеров вместе взятых. Они это неподдельное чувство реальности рьяно, иногда, правда, не очень изящно, выражают. Их прет, как сегодня выражаются.

Д.Дондурей. «Новая драма» — это путь к театральному эксперименту или одно из направлений традиционного театра?

Э.Бояков. По-моему, столбовых направлений два. Одно — поиск нового смысла, а другое — новая интерпретация старых смыслов. Просто, на мой взгляд, пропорция между этими двумя потоками была нарушена.

М.Давыдова. А я вижу три столбовые дороги. Во-первых, авторский театр. Таким крупным мастерам, как, скажем, Кристоф Марталер или Боб Уилсон, час-

«Терроризм» братьев Пресняковых. Режиссер Кирилл Серебренников. МХАТ им. Чехова

то вообще не нужны ни пьеса, ни роман. Они авторы спектаклей даже в большей степени, чем Мейерхольд, который всегда имел некий литературный фундамент. Сцена для них — белый лист бумаги. Они приходят и пишут на нем свои сюжеты. У нас таких режиссеров практически нет, это одно из очень важных направлений европейского театра, и надо сказать, что на этом поле можно отражать реальность и современность ничуть не хуже, чем ставя пьесы современных драматургов. Второе направление — интерпретационный театр. Именно для него и нужен, как мне кажется, наиболее подготовленный зритель с немалым культурным и театральным багажом. Для зрителя спектаклей, поставленных по современным пьесам (третье направление), как раз никакого специального багажа не требуется. Нужна некая открытость, желание идти в живой театр и встречаться там с преображенной современностью. Если есть такая внутренняя установка, то этого вполне достаточно. Как раз на спектакле «Театра.doc» я вижу молодых, не очень подготовленных в общекультурном смысле зрителей, и их, как ты выражаешься, прет от этих спектаклей. Это совершено не эзотерическое искусство. При чем тут эзотерика?

Э.Бояков. Смысл тут не в закрытости, а прежде всего в чистоте представленного опыта. По-моему, это не мало. Кроме того, Московский Художественный театр возник из ситуации равных конкурентных возможностей, когда никто, кроме дирекции императорских театров, не имел привилегий. Сейчас я, делая как продюсер спектакль по «новой драме», нахожусь в неравноправных условиях с Марком Захаровым, который получает дотацию от Лужкова — раз, имеет целый квартал недвижимости — два. Я, естественно, ему проиграю. Но дело не только в этом, а в том, что мое поколение аморфно и не несет энергетического заряда, оно не интересуется современной жизнью, завербовано вкусами а-ля Александр Абдулов, с одной стороны, и капиталистическими гонорарами, с другой.

Д.Дондурей. Если вы не можете предложить им высокие гонорары, то соблазните их левыми антибуржуазными убеждениями. Они у нас всегда востребованы и в конечном счете могут хорошо продаваться, объясните, что противостоять гламуру, быть радикальным — сегодня тоже очень престижно.

М.Давыдова. Что может быть ужаснее, чем ситуация, когда антибуржуазный пафос здорово продается.

Э.Бояков. Он прекрасно продается, если под продаваемостью подразумевать не изначальное намерение, а готовность и умение функционировать в предлагаемых рыночных обстоятельствах.

Д.Дондурей. Мы говорим о том, что Лужкову и другим меценатам на «Большую жрачку» давать деньги будет морально тяжело... пока она не станет квалифицироваться как один из самых интересных спектаклей сезона. Им кто-то должен объяснить, что это художественно и социально значимо.

М.Давыдова. Если хочешь производить товар и продавать его, то это не возбраняется, а приветствуется. Делай конкурентоспособный товар и продавай. Если же говоришь о высоком искусстве, то это другое дело. Вот театр Анатолия Васильева. Нельзя сказать, что он сильно бедствует — владеет двумя помещениями. Я вас уверяю, что если Юрий Михайлович придет на какое-нибудь представление Васильева, то, в лучшем случае, сойдет с ума. Тем не менее его убедили, что это нужная вещь (и слава Богу, что убедили), и он дает деньги. Но «Большую жрачку» по ведомству высокого искусства я все же отнести не могу. «Жрачка» занимает иную нишу. Это искусство маргинальное. Оно тоже должно быть. Но быть на обочине. Просто по определению. В этом его эстетический смысл. Как только «Театр.doc» получит здание Московского Художественного театра имени Горького, он, боюсь, перестанет быть местом, куда интересно приходить, а станет чем-то совершенно непотребным. Тут ведь очень важно, когда критики пишут: вот какие молодцы, в таких нелегких условиях они делают то-то и то-то.

Э.Бояков. Если мы говорим про «Театр.doc» как явление — да, а если про людей, которые там работают, то, получив приличное помещение, этот театр быстро станет самым актуальным в Москве. Потенциал очевиден. Потенциал конкретных людей, конкретных текстов, режиссеров, актеров. Наше время бу-

дет, я уверен, ознаменовано тем, что режиссеров порождают драматурги, а не наоборот.

Д.Дондурей. Может быть, даже и критики — в роли талантливых кураторов. Это не продюсирование, а метапродюсирование, когда каждый спектакль или фильм станут продуктом проектного мышления. Куратор — автор идеи или манифеста — заведет продюсеров, которые закажут сценаристам и драматургам артефакт и, соответственно, найдут режиссеров...

М.Давыдова. Опять валим в кучу все вопросы. Есть проблема бытования некоего элитарного или экспериментального искусства, есть другая — кто стоит во главе крупных театров, насколько дееспособны эти люди? Она решается элементарно — путем заключения контрактов. Нельзя превращать театры в вотчину того или иного человека, как это было у нас на протяжении всех последних десятилетий. Город должен заключать контракт с художественным руководителем, а тот с каждым конкретным артистом. Скажем, на три года. Или на пять лет. По истечении этого срока смотрим, что есть у этого театра в активе: какая пресса, какие приглашения на международные форумы, какая посещаемость. Если ни по одному из этих параметров худруку нечего предъявить — бай-бай. Театр выставляют на торги, и приходит следующая команда. Но это никак не связано ни с проблемой вхождения в жизнь нового поколения со своим манифестом, ни с проблемой маргинального искусства... То и дело на обочину заступают какие-то новые силы. А мы вдруг говорим: надо сделать так, чтобы обочины не было вовсе.

Э.Бояков. Ты почему-то маргинальному искусству приписываешь функцию манифеста, а манифесты должен производить Московский Художественный театр. Телевидение, массовая культура никогда не будут это делать. А у нас ситуация, когда манифесты предлагает «Театр.doc».

М.Давыдова. Пускай, разве это опасно?

Д.Дондурей. Дело в том, что гигантские плацдармы в масскульте, естественно, наводняются легко воспроизводимой продукцией, которая должна развлекать. Но нельзя же думать, что все театры и режиссеры у нас занимаются тем, чем призван заниматься шоу-бизнес, и только маргиналы действительно творят нечто новое.

Э.Бояков. Московский Художественный театр когда-то получил здание в Камергерском. Под свои манифесты получили помещения Мейерхольд и тот же Васильев.

М.Давыдова. Что ты понимаешь под словом «манифест»?

Э.Бояков. Производство новых смыслов, если мы говорим в этой терминологии.

М.Давыдова. Вот на X фестиваль «Золотая маска» должны приехать в качестве почетных гостей Додин и Някрошюс. Они производят, с твоей точки зрения, эти смыслы? По-моему, еще как производят.

Д.Дондурей. Дело в том, что у каждого времени есть свои ценности, коды, стилистика. Гениальная Кира Муратова не может рассказать что-то про 2004 год так, как она понимала про 1974 год. Любое общество в каждый период нуждается в новом самоописании, в собственной рефлексии. И в самоопровержении.

М.Давыдова. Но ведь это не обязательно должны быть художественные тексты. И не обязательно драматургические.

Д.Дондурей. Никакие другие тексты не могут уловить время, потому что они не столь многомерны. Вы правильно говорите о маргинальном андерграунде. Все это полезно и работает на театральное обновление. Но есть вопросы, которые не объясняются тем, что режиссерской номенклатуре удалось захватить стационарные театры.

Э.Бояков. Результатом этого захвата явилось то, что люди, которые обладают каким-то потенциалом, драйвом, способностями, эмигрировали, ушли из театра, в театре оказался нехороший инвестиционный климат.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду, что талантливые люди пошли в бизнес?

Э.Бояков. А сейчас пойдут в кино.

Д.Дондурей. А театр будет ждать еще несколько лет, пока не возникнет настоящая контрактная система. Это значит, что права Марина, энергия будет возникать только в маргинальных структурах.

Э.Бояков. Но это стагнация, это даже нельзя назвать кризисом. Огромное количество способных людей моего поколения и тех, кто на пять-семь лет меня моложе, ушли из театра.

М.Давыдова. Мне кажется, причина в том, что формировать это социокультурное пространство так, как прежде, театр уже не может. Абсолютно некорректно сравнение нынешней театральной ситуации с обстоятельствами начала прошлого века, когда театр как социокультурный институт выполнял несопоставимые с нынешними функции.

Э.Бояков. Ты рисуешь этот процесс как объективный. С его последствиями я согласен, а с их причинами — нет, хотя последствия важнее причин.

М.Давыдова. Давай подумаем, почему это так.

Д.Дондурей. Из-за массового общества, из-за новых технологий, из-за кино, телевидения...

М.Давыдова. Это не причины. Это сопутствующие обстоятельства. Прежде рассуждать о сильном влиянии того или иного произведения на умы населения можно было независимо от фактического количества публики. Грамотных людей было немного, предположим 10 процентов, если из них 2 процента знали о существовании такого-то спектакля, можно было говорить о влиянии на умы населения. Сейчас таких грамотных, интересующихся искусством в самом широком смысле этого слова неизмеримо больше, чем прежде. И креативный человек прекрасно понимает, что его театральные высказывания все равно будут иметь гораздо меньший резонанс, чем его телевизионное высказывание. Отсюда вымывание авторов. Куда эффективнее написать сценарий фильма или, тем более, сериала, чем строчить пьесу, которую в лучшем случае увидят несколько тысяч человек.

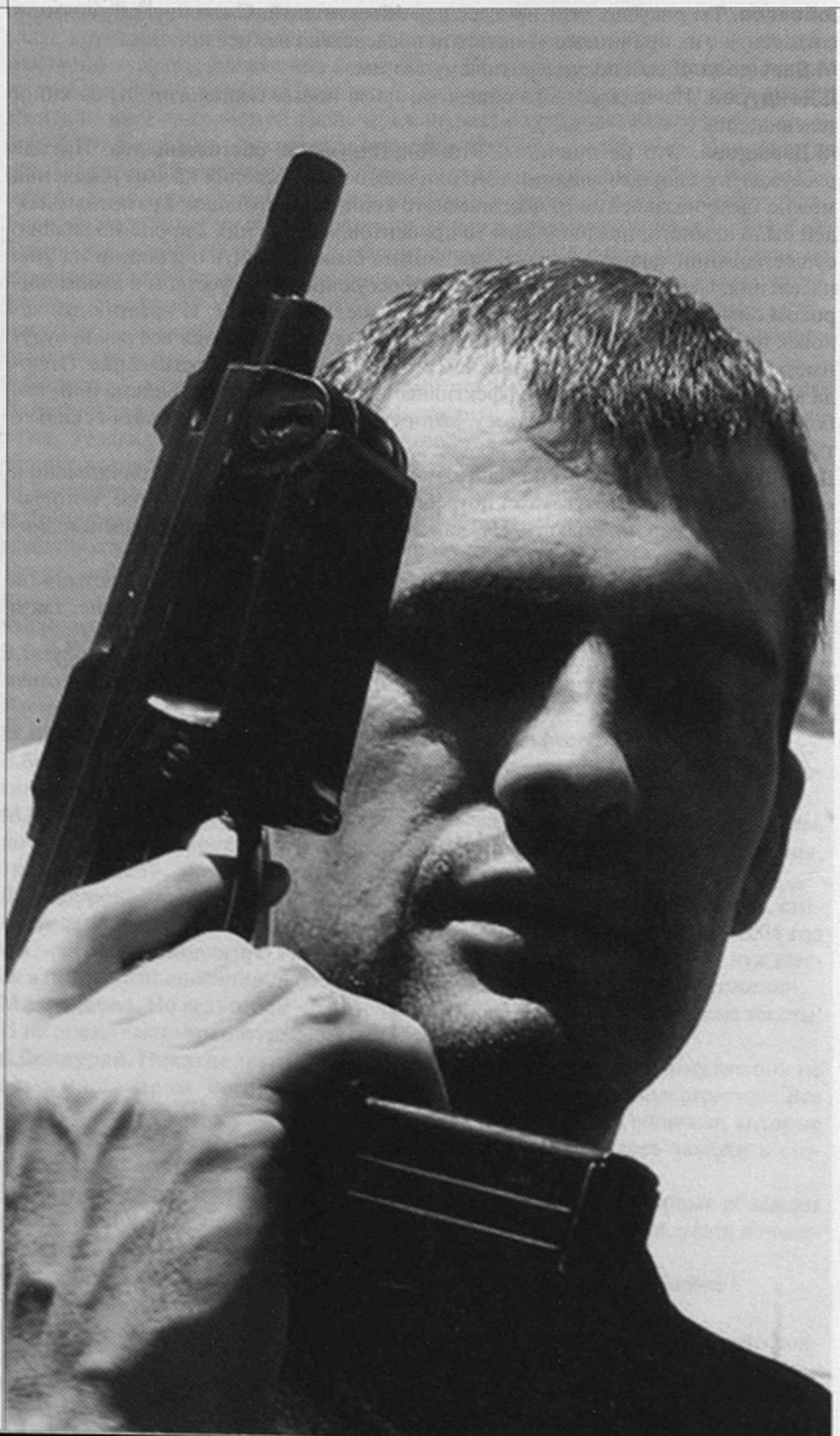
Д.Дондурей. Выходит, нужно ждать, пока элита обуржуазится окончательно и от этого же устанет. Почувствует потребность в театральном авангарде, который станет поддерживать, опекать. Ну, как это делают коллекционеры авангардного искусства.

Э.Бояков. Не факт, что это произойдет в результате какой-то государственной политики, — скорее всего, частные мощные театры, как коммерческие, так и некоммерческие, увидят в этом хорошо оплачиваемую потребность.

Д.Дондурей. Вы, таким образом, хотите сказать, что время еще не пришло.

М.Давыдова. Вообще-то, да.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Антикиллер-2: Антитеррор», режиссер Егор Кончаловский

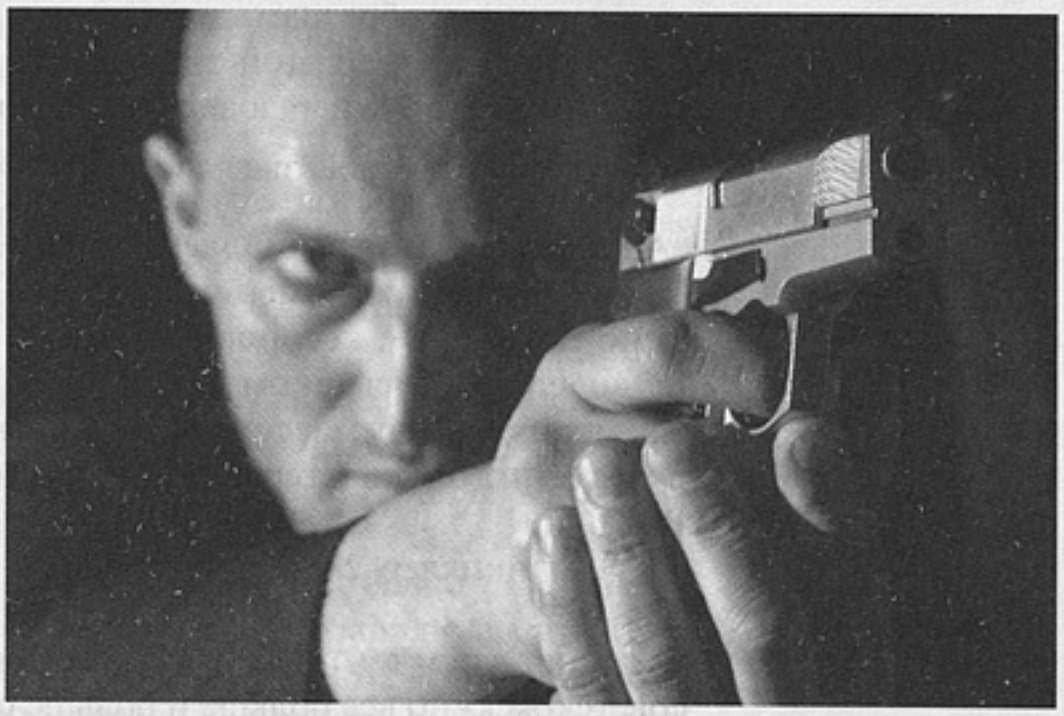
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Кризис как жанр

Дилогия Егора Кончаловского «Антикиллер» и «Антикиллер-2» окончательно опровергла расхожее суждение о том, что во всех бедах российского кино виноват Голливуд. Это местечковое обольщение больше не может служить смягчающим обстоятельством, оправдывающим бессилие наших режиссеров. «Антикиллер» собрал рекордную для российского фильма кассу и побил «Брата-2», а «Антикиллер-2» уже переплюнул «Бумера» Петра Буслова.

Значит, массовое кино можно делать без спекуляций на национальной идее, а также на инстинктах и комплексах народонаселения. К тому же социальное неравнодушие Балабанова стяжало ему дурную славу. Что, кстати, есть результат настоящей нетерпимости, когда тонкая амбивалентная режиссура воспринимается как руководство к действию и призыв к насилию, а сам режиссер — как фашист в законе. Постфактум «Брат-2» смотрится как безобидная социальная сатира, зато в обществе возникли волнения по поводу результатов выборов в Думу.

За автором «Антикиллера-2» социальный образ закрепился непроизвольно — благодаря папе, маме и прочим родственникам, о которых кто-то что-то да слышал. Но из всех лент «детской волны», накатившей на наш экран года полтора-два назад (в основном во время ММКФ), «Антикиллер» оказался, на мой взгляд, самой важной картиной. В том фильме



«Антикиллер-2: Антитеррор»
По мотивам романа Данила Корецкого
Автор сценария **Ю.Перов**
Режиссер **Е.Кончаловский**
Оператор **А.Антонов**
Художник **В.Демин**
В ролях: **Г.Куценко, А.Серебряков, Л.Толкалина, С.Шакуров, С.Векслер, А.Булдаков, И.Бортник, Ю.Шерстнев и другие**
MB Productions & Golden Key Entertainment, Первый канал, Централ Партнершип
Россия
2003

Егор Кончаловский не тусовался и не корчил из себя «героя нашего времени» (как Филипп Янковский в «В движении»).

Он попытался снять нормальный фильм для всех. Вопреки сложившимся неблагоприятным обстоятельствам.

Во-первых, массовое кино в России, перестав играть роль самого важного из искусств, превратилось в культурный дефицит. И дело не столько в том, что в стране нет режиссеров, сколько в отсутствии нормативных отношений между режиссером и зрителем, производителем и потребителем (а без такой конвенции массовой культуре не возникнуть). Для того чтобы такие отношения возникли и закрепились, у нас нет ни опыта, ни сколько-нибудь прозрачного общества. Множество российских фильмов проваливается не из-за низкого художественного качества, а из-за того, что фатально ошибаются адресом. Не потому, что этот адрес неизвестен, а потому, что он может измениться (или вовсе исчезнуть) в любой момент. Когда, к примеру, сегодня капитал есть, а завтра его нет, массовое искусство, напрямую зависящее от социальной и экономической стабильности, становится бесполезным, оно не работает. («Антикиллер» особо высоким художественным качеством тоже не обладал, но это не помешало ему стать хитом.)

Во-вторых, оппозиция «массовое—авторское» превратно ассоциируется с былой: «художник—власть» (причем в умах и режиссеров, и зрителей, что намекает на несвободу тех и других) и преодолеть ее удастся, видимо, не скоро. Мечтать о «русском Тарантино» не приходится.

С одной стороны, авторское кино у нас становится массовым тогда, когда оно (бессознательно или осознанно) использует внехудожественные средства («Брат-2»). С другой стороны, нарушение условных жанровых и, если брать шире, культурных границ и выход за пределы «чистого кино» воспринимаются как преступление против зрителя, живущего в «либеральном обществе», а также против реальности, на которую наложено вето (снова «Брат-2»). Но ведь и в «чистом кино» (типа «Возвращения», «Коктебеля», «Последнего поезда») с его превосходством «общечеловеческого» (читай: «эстетического») над «социальным» это вето не снимается. «Либеральное искусство» у нас, кажется, несовместимо с критической позицией автора и в этом смысле абсолютно не соответствует западным образцам.

Выхода из всей этой ситуации не видно. Бороться с ней — значит, сразу проиграть. Егор Кончаловский и не борется. Он использует ее как производственную стратегию.

Благодаря обстоятельствам, для отечественного кино неблагоприятным, «Антикиллер» и «Антикиллер-2» оказались востребованными.

Хотя в той же Америке фильмы Кончаловского сочли бы за типичное кино класса «Б», которое в широкий прокат не выходит, а появляется сразу на видео или прямиком попадает на ТВ. Но у нас оно занимает абсолютно эфемерную нишу массового кино, тянет на статус национального блокбастера и теснит блокбастеры голливудские. Парадокс? Счастливая случайность? Вряд ли.

«Антикиллер-2» интересен не тем, что в нем есть, но как раз тем, чего в нем нет.

А нет в нем тех ценностей, которые остались с советских времен, но в постсоветском кино все больше и больше обесценивались и продолжают обесцениваться сегодня. Что, конечно, не может не огорчать. Потому не будет ли лучше оставить «реальность», «человека», «здравый смысл», «искусство кино» и т.д. в покое? Попробовать ради них же от них отказаться?

Если реальность никак не дается, то, может быть, нужно на время ею пренебречь, создать искусственное пустое пространство, существующее не по законам скользкого и ненадежного мимезиса, а по законам кризисного жанра, чей кризис — если перестать его стыдливо камуфлировать — может быть осмыслен как художественная стратегия и тем самым преодолен?

Если между режиссером и зрителем существует непреодолимая и смертельная пропасть, то, может быть, стоит снимать про кого-то третьего, кто не будет ни тем, ни другим — ни автором, чья фамилия звучит как гениальный псевдоним, ни люмпеном, которого этот автор иронично изображает в своем

фильме. Кто не будет зависеть от валютного рынка, от кардинальных изменений состава Думы, от постановлений этой Думы и т.д. Кстати, приходилось слышать предположение, пусть и спорное, о том, что с подписанием соглашения об общем экономическом пространстве между Россией и некоторыми бывшими советскими республиками герои вроде Данилы Багрова начнут уходить в прошлое.

Существование Лиса (Гоша Куценко) и экранного мира обоих «Антикиллеров» от подобного рода изменений не зависит: фильмы Егора Кончаловского, как ни старайся, ни в какой идеологичности, хоть «высокой», хоть «низкой», не упрекнешь. Воплотить (сегодня в России) такого героя и такое кинопространство — дело сверхактуальное и архисложное. Тут ведь необходимо разрешить неразрешимое — конфликт между словом и изображением. То, что бумага стерпит, экран не всегда выдержит. Тем более что отсутствие литературы не ослабляет, а только усиливает наш извечный литературоцентризм. И приводит к тому, что на опустевшее место претендует кино и тоже прозябает. Между прочим, «кризис литературы» уже остраняется в «литературщине». И не столько в романах Данила Корецкого, положенных в основу «Антикиллеров», сколько в произведениях того же Вячеслава Курицына («Акварель для Матадора», «Матадор на Луне»), в которых авторского дистанцирования и градуса условности хватает, чтобы обыграть «нонспектакулярную реальность». Кончаловский пошел в ту же сторону и не прогадал.

«Антикиллер-2» — абсолютно то же самое, что и «Антикиллер», только намного лучше в исполнении. Вышел нормальный боевик, не суперзрелищный, немного затянутый, в целом динамичный и ни к чему не обязывающий. С главным недостатком первого фильма — катастрофически невнятным сюжетом и путаницей в расстановке сил среди героев — удалось справиться. Уже неплохо.

В «Антикиллере-2» есть более или менее ясная история, более или менее четкая драматургия. Персонажей стало меньше, сюжетных мотивировок больше. Теперь хороший русский мент Лис борется с плохим чеченским террористом Ужахом. Само собой, национальная принадлежность героев с реальным конфликтом ничего общего не имеет, хотя и обусловлена им. Но ровно в той степени, в какой, например, «Пёрл-Харбор» обусловлен реальным Пёрл-Харбором, а «Титаник» — реальной гибелью реального «Титаника». С одной стороны, все, что происходит в «Антикиллере-2», находится (в сознании зрителя) на одной полочке с какой-нибудь громящей Нью-Йорк Годзиллой, с другой — вера в то, что «это действительно было», действует подсознательно и только добавляет адреналина. На всякий случай действие «Антикиллера-2» отодвинуто в близкое будущее, а также пропитано (само)иронией режиссера, служащей оборонительным средством и оповещением для зрителя. Чтобы не говорил: «Так не бывает».

Ирония и здоровый цинизм — приемы, в данном случае необходимые, но, очевидно, недостаточные. «Антикиллер-2» в осадок все равно не выпадает. Теперь пора наращивать материю, одушевлять героев, обживать, укреплять новое пространство, искать из него выход — обратно в реальность?!

Пока же «Антикиллер-2» — позитивный опыт сопротивления и отрицания, который нужно отфильтровать и миновать, как авторы этого фильма минуют опыт реальности. Условность этого еще не реального, но уже не виртуального кино не выдерживает контактов с «реальным миром» — переноси действие хоть на сто лет вперед. Персонажи «Антикиллера-2» не бессмертны, как того требует настоящее «криминальное чтиво», их очевидная и недвойственная картонность подвержена быстрому разрушению. Но они могут быть оживлены в любой момент — когда зазор между словом и изображением не будет столь велик, как сейчас.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Сны о том, что было

«Благословите женщину»
По повести И.Грековой «Хозяйка гостиницы»
Автор сценария **В.Валуцкий**
Режиссер **С.Говорухин**
Оператор **Л.Ахвледиани**
Художник **В.Гидулянов**
Композитор **Е.Дога**
Звукорежиссер **А.Погосян**
В ролях: **С.Ходченкова, А.Балуев, И.Чурикова, И.Купченко, О.Березкина, А.Михайлов, А.Костенюк, С.Говорухин**
Киностудия «Вертикаль» при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ и правительства Москвы
Россия
2003

Станислав Говорухин снял очень странную, очень грустную и, безусловно, новаторскую картину. В прессе она широкого отклика не вызвала, в прокате, при большом количестве копий и государственной поддержке, получила весьма скромный результат, и это лучшее свидетельство того, что не только критики, но и прокатчики у нас постепенно утрачивают профессиональную адекватность. «Благословите женщину» — кино, нуждающееся в истолковании; если картину нельзя истолковать как сумму новаторских приемов, ее можно рассматривать как сумму трагических симптомов. Именно так в свое время предлагал действовать Лев Аннинский: «Мне интересно не качество текста, а состояние художника». В случае Говорухина, впрочем, недостатки вполне сознательны и даже просчитаны. Этот фильм снят в абсолютно новой манере — беглой, фрагментарной, подчеркнуто нейтральной; у режиссера была масса возможностей, что называется, коленом надавить на слезные железы зрителя — он этого не сделал, и все равно даже я, не самый удобный зритель с изрядной долей профессионального цинизма, пару раз с трудом удерживался от слез. Как это у Говорухина получилось и *что*, собственно, получилось — тема, заслуживающая серьезного внимания, поскольку «Благословите женщину» — не последний фильм советской эпохи, а скорее первый фильм какого-то нового ряда, в котором наша история становится объектом очередного переосмысления. На этот раз — совершенно нейтрального, внеидеологического, если угодно, постидеологического. Даже не религиозного. Абсолютно Чистое Искусство.

Говорухин как политик, может быть, часто говорит и пишет вещи неудобоваримые, агрессивные, а иногда и просто глупые. Но художник он первоклассный, одно, как мы знаем, не

противоречит другому, просто интуиция у него сильнее, чем любые рациональные соображения. Каждый его фильм оказывался поразительно адекватен эпохе: он угадал с модой на послевоенное ретро («Место встречи»), где доказал свою способность скрупулезно реконструировать время и делать это не по-германовски буднично, а широко и празднично, с истинной любовью. Стоило возникнуть моде на жанр, на зрелищность и детектив, к чему он имеет непосредственное отношение, появились «Десять негритят», и сегодня дающие сто очков вперед любому отечественному кинодетективу. На самой заре российской чернухи и оголтелой публицистичности вышла картина «Так жить нельзя». Не успела толком сформироваться идеология постсоветского реваншизма, как на экраны пробкой вылетел «Ворошиловский стрелок» — отвратительный во всех отношениях, кроме профессионального: опять получилось крепко, как водка. Валентин Распутин небось только в 2003 году опубликовал повесть на тот же сюжет, и весь патриотический лагерь завыл дружную исполать. Опомнитесь! Говорухин про то же самое изнасилование бедной русской девушки пять лет назад снял, и лучше, чем Распутин написал! Сегодня он опять угадал, и опять точно, но поскольку, как всегда, опередил время, я не берусь еще назвать открытое им направление. Для профессиональных разговоров примем термин «бюджетный минимализм», когда сухой графичности почерка на пользу идут скудость средств и бедность актерской палитры. Для более серьезных оценок примем название «сновидческий реализм», поскольку жизнь в новой картине Говорухина предстает как отрывочный и бледный сон, заставляющий плакать в подушку непонятно почему. Наверное, потому, что грусть и жалость — единственный урок, который можно извлечь из любой жизни и любого сна. Мы видели Говорухина веселого, азартного, яростного, но никогда еще не видели грустного. Как его комдив, которого он сыграл клишированно и все-таки отлично (потому что — в стилистике фильма).

Этот комдив, конечно, отсылает к комбригу Котову — Говорухин вообще часто ведет себя как зеркальный антипод Михалкова, хотя и сходится с ним в некоторых вкусах и взглядах; у Говорухина поменьше масштаба, но иногда, страшно сказать, побольше вкуса, ибо при михалковской масштабности случающаяся временами безвкусица бывает просто титанической. У Говорухина меньше пафоса. И наследует он не великой царской России (заходом в монархизм была слабая и эклектичная «Россия, которую мы потеряли»), а России советской, бывшей во всех отношениях поскромней. Вот и комдив у него поскромней — это не бог войны, а усталый посредственный военачальник, чей единственный капитал заключается в честности. Даже противостоять негодяю-доносчику он не может — застрелиться проще. Не исключаю, что тут есть сознательная полемика с «Утомленными солнцем», цитат вообще очень много, но все они кратки, смикшированы, словно зритель старого советского кино смотрит сон о своих былых кумирах.

Говорухин предпочитает работать с хорошим литературным материалом, композицию, эмоцию, настроение он чувствует прекрасно, но серьезный сценарист ему необходим. Сейчас он экранизировал «Хозяйку гостиницы» И.Грековой (Е.Вентцель). Эта удивительно одаренная женщина-математик писала именно такую прозу — сухую, скупую и грустную. Сыпучую, я бы сказал, «как песок в корабельных часах» в бунинских «Снах Чанга». Но стилистика и настроение фильма «Благословите женщину» восходят к другой литературной первооснове — к роману Мопассана «Жизнь» (в первом русском переводе, кстати, — «Жизнь женщины»). Совпадения тут буквальные: добрая, неопытная и поэтичная девушка, жестокий, грубый, но временами обаятельный муж, его смерть, смерть родителей, одиночество, мучительная жалость ко всему живому, перенос этой избыточной, бесконечной, безвольной любви на первого встречного, на приблудную собаку, на пейзаж — и воспитание чужого ребенка в финале. Зачем все? Вот вопрос, который вечно обречены задавать себе и герои, и читатели этой книги. Да ни за чем. Жизнь. «Жизнь, что ни говори, не так хороша, но и не так плоха, как о ней думают», — последняя фраза мопассановского романа, вспоминая которую, всегда плакал Толстой. Я думаю, он плакал отчасти от зависти, потому что сделать столь универсальный, точный и пронзительный вывод он, при всем своем могучем реализме, не мог никогда. Думаю, для таких выводов надо быть немножко женщиной с ее кротким жизнеприятием, и потому именно Гре-

кова смогла написать и «Дамского мастера», и «Вдовий пароход», и «Кафедру». А что поделаешь? Жизнь.

«Хозяйка гостиницы» — история о девочке из приморского города. Она влюбилась в офицера Ларичева (А.Балуев), уехала с ним сначала в Среднюю Азию, потом на западную границу, сделала от него аборт, потом ждала его с войны, потом его выгнали из армии, потом они вернулись к маме (И.Купченко) в приморский городок, к ним приблудилась народная артистка, которая не может больше жить в Москве из-за своей астмы, потом умер муж, потом умерла мама девочки, потом к ней приехала жить дочь умершей подруги, потом в девочку, уже сорокалетнюю, влюбился красивый седой моряк, он же инженер (А.Михайлов) и переехал к ней жить. Всё. Эта история ничего не объясняет, ничему не учит, она типична, и остаются от такой жизни, как начнешь ее вспоминать, несколько ломких писем, несколько порыжелых фотографий «Привет из Крыма», цветок какой-нибудь засушенный, планшет какой-нибудь кожаный да воспоминание о каком-нибудь общенациональном ликовании: когда спутник летал или Гагарина запустили. И это само по себе так невыносимо грустно, потому что и страны той нет, и людей тех нет, и Крыма того тоже — тут завоешь без всякого авторского понуждения. Этой тоски Говорухин и достиг: вот есть девочка Вера, очень хорошая, добрая, готовая любить всякого встречного и поперечного. Ее играет совсем молодая Света Ходченкова — играет очень хорошо, потому что почти не играет вовсе. Тут чуть пережать — и попрет фальшь. Но она подчеркнуто обыкновенна, арсенал ее невелик, палитра бедна, она не очень умеет изображать возраст, и это тоже отлично, потому что героиня не стареет. Она ведь, по сути, и не живет. Седая, а все девочка, таких седых девочек я знал множество. Она вся еще в ожидании жизни, потому что не на кого тратить избыточную силу любви; она вся, как русская фольклорная яблонька или печка: поешь моих яблочек, возьми моего пирожка... Любовь тратится на всех — и всех отнимают, потому что такова была советская история, сплошь состоявшая из переездов, перевозок и расставаний с любимыми. Кочевая военная жизнь — лишь метафора. Не успела привязаться к сыну мужа от первого брака, как его забирают — сначала в училище, потом в другую семью. Не успела полюбить собственного будущего ребенка — муж гонит на аборт: какие дети, война скоро! Не успела подружиться с Машей — ее, хирурга, услали на финскую. (Кстати, Машу — давно у нас не было столь сильных и выразительных характерных ролей — блистательно играет Ольга Березкина, в ее работе есть самое дорогое — историческая точность: такие девушки, как Вера, нет-нет, а встречаются до сих пор, но такие советские чудеса, как Маша, гибрид энергии, чувственности, работоспособности и легкомыслия, в наше время немыслимы, куда там менеджерам среднего звена.) Не успела полюбить детей подруги — надо их возвращать ей и ехать с мужем в глубокий тыл. И людям, с которыми живешь, все равно никогда не успеваешь объяснить, как их любишь. Жизнь — это один бесконечный переезд и одна нескончаемая разлука, цветаевская «жизнь-вокзал». А что делать? Ответ на этот вопрос дает перед смертью мама героини: «Жить в любви, никого не осуждать, никому не досаждать, и наше вам почтение».

Не то чтобы в советское время все так жили — так жили очень немногие, потому что советская жизнь (в этом отношении Говорухин очень точен, он не идеализирует эту жизнь ничуть) была направлена на разрыв прочных связей и вытаптывание нежных чувств. «Никаких сантиментов!» — в этом весь Ларичев, и не совсем понятно, за что бы это Вера полюбила его так самозабвенно. Он, конечно, получился у Балуева и умным, и честным, а все-таки и грубым, и жестким, и в значительной степени никаким. Тут, мне кажется, надо было сыграть другое (и Балуев делает в этом направлении некоторые шаги, ломая свой привычный «мачистский» имидж) — в Ларичеве есть та же покорность судьбе, что и в Вере. Правда, у него эта покорность — военная: куда направили, туда поехал. Война — значит, война. Долг. У него мужской долг, у нее женский (который он и объясняет ей в немногих резких выражениях: «Я не должен видеть тебя заплаканной, меня должен ждать обед»). И объединяет их вовсе не страсть (ее в картине и нет), не любовь (до нее они дожили потом, когда смирившийся, поседевший Ларичев уже выгнан из армии и занят строительством дома), объединяет их это самое чувство долга — стимул куда более мощный, чем принято сегодня

считать. Люди, наделенные понятием о долге, друг друга узнают с полувзгляда и часто остаются вместе на всю жизнь — потому что это выше, чем покорность судьбе, это особый уровень развития личности, это не объяснишь, проще остаться с таким человеком и нести близость с ним, как еще один крест. Для Говорухина главная примета людей ушедшей эпохи — хороших людей, разумеется, — вот это добровольное несение креста и способность при этом любить, не досаждать, не осуждать, и наше вам почтение.

А смысл? Никакого смысла. Христианская-то вера под запретом, церковь в жизни почти отсутствует, о загробном воздаянии никакого представления. Говорухин рассматривает то, что от такой жизни и от той страны осталось. Видит цепочку бледных, нарочито блеклых картин (в фильме вообще очень много тонированных, почти монохромных, коричневых, как сепия, кадров — ярко только море, да и оно все чаще бывает каким-то серым, зеленоватым, коричневым). «Жизнь есть сон», и ничего индивидуального в этих картинках нет: всё как у всех. Отсюда сознательная и подчеркнутая клишированность всех воспоминаний героини: застрелившийся в разгар репрессий комдив, пляска раненых в госпитале (на костылях, под губную гармонику), дружный хохот на просмотре советской кинокомедии, запуск спутника. И играют все очень скупо, стараясь демонстрировать не личное, а типичное, — такова и замечательная Инна Чурикова в роли старой актрисы, таков и Александр Михайлов в роли пожилого надежного моряка, изъясняющегося цитатами и штампами. Тут вам и умненькая девочка со спорами о физиках и лириках, будущая шестидесятница, — в исполнении обаятельной шахматистки Саши Костенюк. На замысел режиссера работает все — ведь он не про реальность рассказывает (реальность эта с исчезновением последних ее творцов исчезла еще на закате застоя), а блеклые ее картинки перебирает. Его интересует то, что осталось. А остаются всегда штампы; даже вспоминая собственную жизнь, почему-то помнишь либо полную ерунду вроде какого-то дружеского застолья, либо набор газетных определений: репрессии, война, оттепель, спутник, застой, перестройка, бардак, застой... путник... или спутин? И некому сказать, что, постепенно холодея, все перепуталось...

В мире не осталось больше правых и неправых, как в российской политике давно не осталось правых и левых. Все равны и почти трогательны, потому что все умерли. Итог их жизни — не великая империя (которой нет) и не свободная страна (которую взамен тоже не построили). Итог их жизни — фотоальбом, куда вклеен портрет любимой актрисы, вложена открытка с изображением праздничной Москвы и где забыто между лиловыми картонными страницами письмо от старой подруги.

Вот эти картинки режиссер и рассматривает. И нет у него и у его героев другого утешения, кроме как взаимопонимание людей долга. Вот комдив перед смертью идет домой, видит солдатика на посту и спрашивает: «Холодно, сынок?» Это все, что мы можем друг другу сказать. Холодно, сынок. Ужасно холодный настал мир.

Эту минималистскую, скупую, нарочито заштампованную в деталях и удивительно оригинальную в главном картину никто толком не разобрал, внимательно не посмотрел, не поблагодарил. В ней много, конечно, неудачного и случайного — она могла быть на порядок лучше. Денег могло быть больше. Музыка могла быть хорошая, запоминающаяся (лучше всех к такой картине написал бы ее Филип Гласс; обратился же Хотиненко к Морриконе!). Крепких и выразительных эпизодов — таких, как прощание с Юрой, — могло быть больше. А совсем уж банальных, как офицерская вечеринка, поменьше; ведь Говорухин лучше всего снимает то, что видел сам, а не то, о чем читал. Сильных эпизодических ролей могло быть не так мало: фильм кажется малонаселенным, а ведь в приморском городе полно колоритных персонажей.

Но если вдуматься, и не надо было этому фильму большого зрительского успеха, потому что триумфальные финалы во всех советских историях несколько искусственны. Как счастливая любовь, наконец-то доставшаяся Вере. Одинокий, непонятый семьей романтический моряк с букетом — это уже конфета, уже немного «Привет из Крыма», рекламный слоган «Повидло и джем полезны всем». Говорухин и подчеркивает это, откровенно иронизируя над хэппи эндом. Не надо было триумфального проката и восторженных рецензий. «И мнится,

смертный свой урон благословляет, между нами» — как писал Кушнер о Тютчеве. Не надо нам триумфов. Итог жизни не в этом. Жизнь кончается сами знаете чем, а вопрос «что остается?» — единственное, что остается.

Остается никому не досаждать, никого не осуждать, и наше вам почтение. Господи, какой бедный вывод, какая блеклая и страшная перспектива! Но никакой другой нет — нет ни политических перемен, ни иллюзий, ни нравственных переворотов; страшнейший, кровавейший XX век прошел, как не было, победы обессмыслились, герои обезличились или обнажили оскал... Можно бы сказать, что победила Вера, но это так же глупо, как говорить, что в романе «Жизнь» победила Жанна. Кого она победила, Господи? И с чем осталась?

Холодно, сынок?

Холодно.

Наверное, только эти облегчающие слезы да краткий миг взаимопонимания — единственное, что драгоценно во всякой жизни и всяком искусстве.

Напоследок о двух важных вещах: у Михаила Щербакова — вероятно, лучшего современного российского поэта и уж точно единственного барда — есть хорошая песня «Гостиница», в которой вся российская жизнь полно описывается одной метафорой. «Чудный номер с видом на балкон с мангалом, телевизор «Чайка» — хоть весь день смотри... Велико ли горе, что по всем каналам матч «Алжир — Марокко», счет четыре — три? Никаких событий, разве что посуда треснет или мебель опрокинется. Ни одной химеры, ни ногой отсюда, здесь любому угол, здесь гостиница». Вся Россия — плохая провинциальная гостиница, потому что никто из нас здесь не хозяин. Сделав свою героиню хозяйкой гостиницы, И.Грекова очень точно почувствовала национальную особенность женской участи: быть хозяйкой там, где ты по определению не хозяйка, — вот предназначение женщины при советской власти да и при любой российской власти. Мы не хозяева, Раша не наша, поэтому и жизнь в ней такая неуютная, и комнаты так загажены. Но власть никогда не поймет главного: чтобы комнаты стали чистыми, они должны быть своими. Страну никто и никогда не отдаст населению. Потому оно и относится к ней соответственно.

В том-то и дело, что отчуждение человека от страны — главная тенденция момента, ставшая сегодня абсолютно очевидной, — поймано у Говорухина с великолепной, снайперской точностью. Героиня всегда живет в общежитиях, чужих хатах, всегда заново белит чужую печку и наводит уют в чужом неуюте, а чуть где обживется — тут же переезжает. И работает в гостинице. И собственный ее дом — гостиница, потому что нет в нем того единственного, кто бы этот дом поддерживал и латал.

Если появится в нем такой хозяин — вроде михайловского моряка или баталовского Гоши, — можно будет жить. Но вот появится ли? Дадут ли? И не начнет ли он с того, что сделает невыносимой жизнь всего населения?

И второе наблюдение, касающееся уже нашего критического цеха. Сильный режиссер, которому все мы обязаны несколькими замечательными минутами (вне зависимости от того, что нам больше нравится — «Вертикаль» или «Вторжение», «Место встречи» или «Великая криминальная революция»), сделал сложное и точное кино в абсолютно новой для себя и для нас манере. Где хоть одна серьезная статья о картине и хоть одна публикация, которая бы объяснила зрителю, что его, собственно, ждет в зале? Фильм шел в нескольких московских кинотеатрах на десятичасовых сеансах. Пенсионеры, конечно, в кино не ходят, но неужели итоги XX века, как его видит Говорухин, интересны только пенсионерам? Если выстраивать прокат исключительно в соответствии с рентабельностью, не останемся ли мы наедине с «Детьми шпионов»?..

Задача кино — освоение коллективного исторического опыта. С.Говорухин показывает, что стало с нашей памятью. Он рефлексирует над страшной редукцией нашего прошлого, превратившегося в набор ничего не объясняющих штампов. Он — кажется, единственный сегодня — задается главным вопросом: каков моральный урок советской истории, которую сегодня можно полагать законченной? Его ответ можно обсуждать. Но это полноценное и ответственное высказывание в эпоху, когда либеральные и тоталитарные версии отечественной истории одинаково неубедительны и надо искать какой-то новый угол зрения.

Самураи секонд-хэнд

Как-то раз я дал двум знакомым киноведам кассеты с гонконгскими фильмами в жанре, который принято именовать «кино боевых искусств». Дело было давно, Гонконг еще не был моден, и даже о Джоне Ву тогда слышали считанные единицы. Не имея четких представлений о том, как *положено* относиться к такого рода продукции, оба киноведа были вынуждены опираться только на собственный вкус, и оба вернули мне кассеты недосмотренными, с эпитетами «сказочка» и «детское кино» (а в детском кино руки-ноги рубили, и кровь хлестала фонтанами). «Это какая-то ерунда, люди по воздуху летают... И вы, Дима, такое смотрите?» — снисходительно спросил один из них.

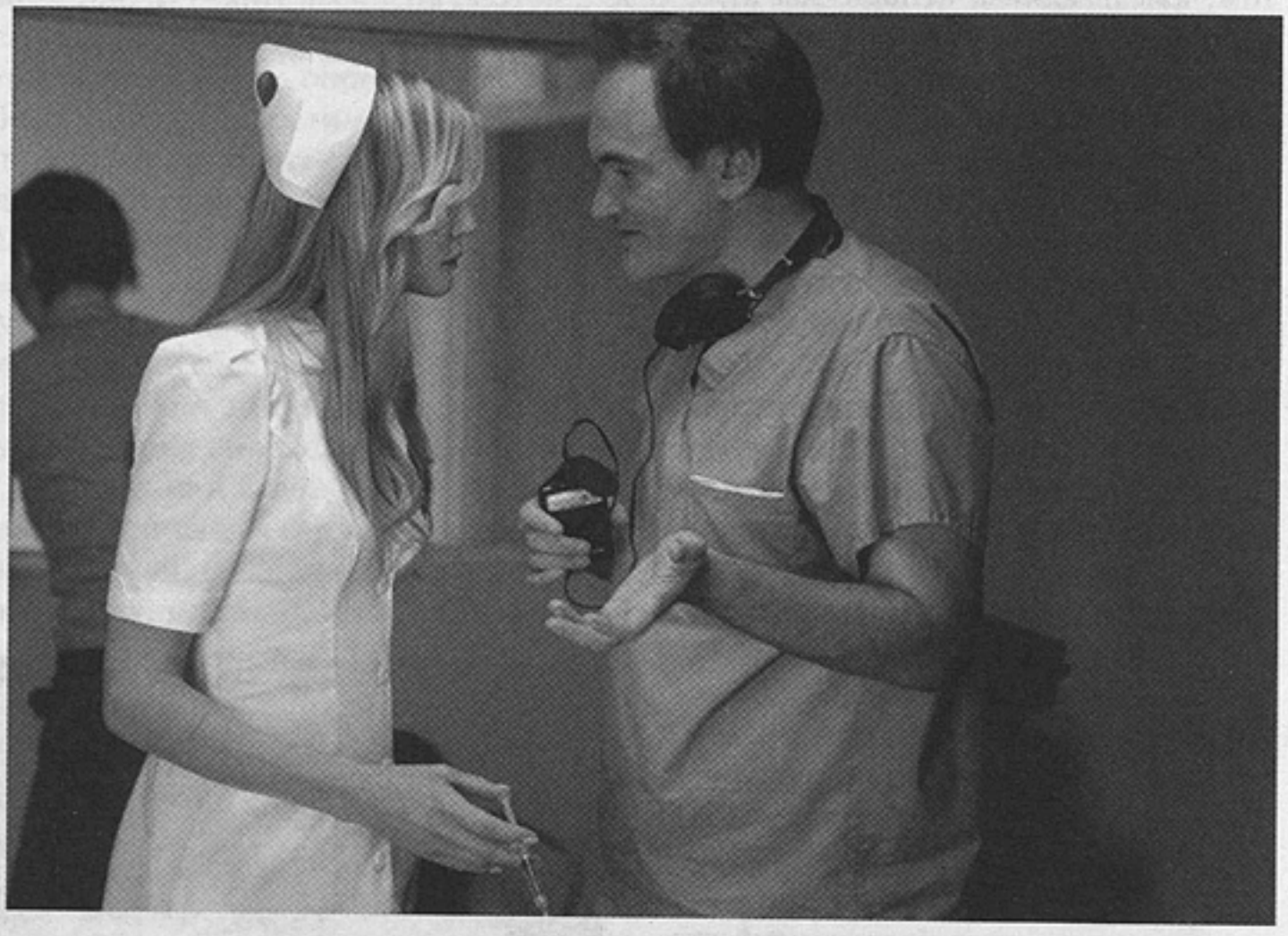
Потом я взял реванш, читая статьи, в которых они хором восторгались «Крадущимся тигром, невидимым драконом», описывая его как «сказку, в которой люди могут летать по воздуху и бегать по стенам». Выяснилось, что фильм этот новаторский, причем исключительно потому, что бои там ставили мастера спецэффектов (!) из «Матрицы».

Сегодня нашествие варваров, полагавших, что кино боевых искусств началось с «Матрицы», идет на спад. Зато «Убить Билла. Фильм 1» наверняка породит новую орду, которая станет убеждать всех, что самурайское кино изобрел Квентин Тарантино. Пиар-служба «Мирамакса» уже работает над этим. Журналистов снабжают правдивыми историями о том, как Тарантино учил гонконгских каскадеров, давно забывших собственные традиции, разыгрывать бои на самурайских мечах, как он заставлял их прятать под одеждой презервативы, наполненные кровезаменителем, чтобы в нужный момент струя крови хлестнула из рассеченной груди, и так далее, и тому подобное. И пусть картинка «Тарантино

«Убить Билла. Фильм 1» *(Kill Bill: Vol. 1)*
Автор сценария и режиссер **Квентин Тарантино**
Оператор **Роберт Ричардсон**
Художники **Йохэй Танэда, Дэвид Васко**
Композиторы **Лили Чоу Чоу, RZA, Д.А.Янг**
В ролях: **Ума Турман, Люси Лю, Дэрил Ханна, Дэвид Коррадайн, Майкл Мэдсен, Сонни Тиба и другие**
Miramax Films, A Band Apart, Super Cool ManChu
США
2003

учит Йен Вупина ставить бои на мечах» по абсурдности может сравниться лишь с творениями «Митьков», типа «Митьки отговаривают Маяковского от самоубийства»; пусть тарантиновская страсть к заполнению презервативов неподобающими жидкостями (в «От заката до рассвета» это была святая вода, теперь вот кровь) требует комментария не кинокритика, а психотерапевта, все это не мешает прессе тиражировать байки. И упомянутые киноведы наверняка уже пишут статьи, в которых будут слова «постмодернизм», «реминисценции», «интертекстуальность» — и, конечно, презервативы с кровью тоже не окажутся забытыми.

Проблема с творчеством Квентина Тарантино сегодня заключается в том, что собственно кинематографический продукт в нем очень трудно отделить от громыхающего пиара, реакции критического сообщества, фестивальных тусовок и той части публики, которую уместно назвать «притарантиненной». Шквал восторгов намного опережает сами фильмы и заранее вызывает у «немодной» части аудитории раздражение, в котором, если разобраться, Тарантино не виноват: он никогда никого не просил относиться к нему серьезно, не говоря уж о том, чтобы производить в гении. Если кто помнит, когда на Каннском кинофестивале дали «Золотую пальмовую ветвь» «Криминальному чтиву», Тарантино



«Убить Билла. Фильм 1»

был потрясен этим едва ли не больше, чем публика в зале, и, выйдя на сцену, с трудом сдерживал нервное хихиканье.

Не то чтобы я подозреваю рецензентов в неискренности, в рабском следовании моде. Просто меня удивляет то, что в огромном количестве рецензий — как русских, так и западных — почти нет конкретики. Вы можете сплошь и рядом прочесть, что «Убить Билла» — объяснение в любви старым боевикам гонконгской студии братьев Шу, но вы не найдете статьи, где бы говорилось, что такая-то сцена из «Убить Билла» является цитатой из такого-то боевика «Шу бразерс», снятого таким-то режиссером в таком-то году. Похоже, большинство рецензентов просто не видели картин, якобы цитируемых Тарантино. Откуда тогда они взяли, что в «Убить Билла» есть эти цитаты? Из пресс-релиза студии «Мирамакс»? Из интервью самого Тарантино?

Впрочем, наш герой не обманывает. В разухабистой истории про киллершу по кличке Черная Мамба, мстящую своим коллегам и бывшему боссу, заимствований не счесть. Например, сцена в больнице, с полиэкраном, Дэрил Ханной в костюме медсестры и музыкой Бернарда Херрманна представляет собой собирательную цитату сразу из нескольких картин Брайана Де Пальмы. Участие ветера-

на кино боевых искусств Гордона Лю[1] — это как раз отсылка к фильмам братьев Шу. Суровый Сонни Тиба, играющий мастера мечей Хаттори Хандзо, — это целая эпоха в жанровом кинематографе Японии. Но имя его героя отсылает не к фильмам с участием Тибы, а к самурайскому сериалу «Хандзо-лезвие», где снимался еще более суровый Синтаро Кацу. А сцена гибели О-Рен Исии цитирует финал японского исторического боевика «Госпожа Кровавый Снег» (Shurayukihime[2], снятого в 1973 году режиссером Тосией Фудзитой.

В общем, постмодернисты могут быть счастливы — полный список цитат в «Убить Билла» занял бы весь номер «ИК» (а то и два). В целях экономии места перечислим, чего в этом фильме нет. Там нет свежих решений. Нет нестандартных сюжетных ходов. Нет даже ни одного оригинального кадра — все откуда-то утащено, скопировано, позаимствовано. Нужно быть Тарантино — то есть человеком без комплексов, — чтобы поставить под этой солянкой чужих идей подпись «Четвертый фильм Квентина Тарантино», которая, впрочем, тоже является цитатой.

Многие цитаты в «Убить Билла» попросту бессмысленны. Так, название второй части «Окровавленная невеста» непонятно зачем скопировано с одноименного (в английской версии) фильма Висенте Аранды, повествующего о вампиршах-лесбиянках.

Цитирует Тарантино своеобразно. Совсем не так, как, скажем, его кумир Де Пальма, погружающий чужой визуальный текст в свою авторскую среду, благодаря чему он воспринимается иначе, чем в фильме-оригинале. Чтобы проиллюстрировать постмодернизм а-ля Тарантино, приведу один пример. В финале фильма Shurayukihime прекрасная убийца Мэйко Кадзи умирает, корчась на окровавленном снегу в маленьком зимнем садике, под жестокий романс Хирао Масааки «Адский цветок»:

Я — женщина, идущая по краю жизни и смерти,
Выплакавшая все свои слезы много лун назад.
Я погрузила свое тело в реку отмщения
И забыла о том, что я женщина, много лун назад.

Что делает Тарантино? Он строит такой же зимний сад, одевает Люси Лю в такое же белое кимоно, кладет ее на снег в такой же позе, снимает в таком же ракурсе и, в довершение всего, берет ту же самую песню и подкладывает ее под эту сцену.

В этом весь Тарантино. Он заимствует не стилистику чужого произведения, не формальные приемы, а непосредственно отдельные кадры и даже целые сцены, а также музыкальные фрагменты, причем их смысловое наполнение по сравнению с цитируемым произведением остается неизменным.

Не надо рассказывать о постмодернизме. Буквальное, нетворческое воспроизведение чужого текста, которое к тому же не опознается в качестве цитаты не только обычной зрительской аудиторией, но и многими профессионалами в силу труднодоступности оригиналов (и автор об этом хорошо знает), можно расценивать как обычный плагиат. И то, что сам Тарантино охотно называет источники своего вдохновения, больше похоже не на радость киномана, объясняющегося в любви чужому кино, а на отвлекающий маневр, призванный скрыть прямолинейность заимствований. Тот, кто станет упорно вглядываться вдаль, чтобы различить цитату, не увидит плагиат, который у него под носом.

Однако многие увидели. Роджер Иберт, например, замечает в «Чикаго сан-таймс», что, дабы изобрести сюжет о коматозной киллерше, пришедшей в себя и мстящей тем, кто ее в эту кому отправил, вовсе не обязательно обращаться за помощью к братьям Шу. Достаточно просто смотреть фильмы Стивена Сигала.

Надо сказать, что Квентину Тарантино не впервой получать упреки в плагиате. Еще после выхода «Бешеных псов» некий студент Нью-йоркской кино-

[1] В «Убить Билла» Гордон Лю играет сразу две роли. В первой серии он — Джонни Мо, глава отряда «88 безумных бойцов». Во второй части он вновь появится в роли старого учителя кунфу.

[2] Не путать с шедшим в нашем прокате фильмом Синсукэ Сато «Принцесса мечей» (2001), имеющим похожее оригинальное название — Shurayuki-Hime.

школы сделал короткометражку, в которой смонтировал параллельно сцены из фильма Тарантино с эпизодами из боевика Ринго Лама «Город в огне». Непритязательность «цитирования» при таком соседстве была очевидной. Студент назвал свое творение вызывающе: «Кого ты хотел обмануть?» и представил его на Нью-йоркский кинофестиваль. Тогда братья Вайнстайн добились, чтобы этот фильм сняли с программы.

Но Тарантино вовсе не был смущен, уверенно заявляя журналистам: «Да, я ворую из каждого понравившегося мне фильма. Все так делают. Даже Рафаэль занимался плагиатом. И вообще, все великие художники — воры!»

Возможно, он прав, однако это не доказывает, что все воры — великие художники.

Строго говоря, проблема этого режиссера в том, что он, как это ни парадоксально, не любит кино. Не хочу быть банальным, но благодаря его фильмам я понял смысл знаменитой фразы Станиславского: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве». В картинах Тарантино даже близко не чувствуется то почти фетишистское удовольствие от самого процесса создания ткани кино: движения камеры, оптических трюков или замысловатого сочетания кадров при монтаже, которое всегда отличало работы режиссеров-киноманов — от Годара и Трюффо до Линча и Де Пальмы. Опусы Тарантино полны непрошибаемого нарциссизма, он любит не кино, а самого себя, такого насмотренного, такого продвинутого, такого эрудированного. И нам предлагает полюбить его за это.

А здесь у нее из глаз пойдет кровь, как в фильмах Фульчи. Зачем? Просто так. Это будет круто! А здесь нужна музыка в стиле группы «Гоблин». Почему? Да по кочану!

Говорят, у Тарантино замечательное чувство стиля. Как же тогда он не заметил, что Уме Турман противопоказано расхаживать в облегающем мотоциклетном костюме с плеча Брюса Ли? Это не придает ей ловкости и грации Брюса, зато подчеркивает, что она долговязая, нескладная и вряд ли может размахивать настоящим мечом, не рискуя отрубить себе какую-нибудь конечность. Как он не понял, что можно заставить актрису Тиаки Кuрияму, играющую киллершу в школьной униформе Го Го Юбари[3], пародировать собственную роль в «Королевской битве», но нельзя механически позаимствовать мрачный шарм фильма Кэндзи Фукасаку?

Конечно, кое-чему Тарантино научился. Ранние его картины строились на бесконечных диалогах и представляли собой тот тип кино, который Хичкок называл «фотографией разговаривающих людей». К четвертому фильму он освоил тревеллинги, наезды, зум и прочие возможности кинокамеры. Теперь камера у него гиперподвижна, она то поднимается, то опускается, летает вокруг персонажей и совершает разнообразные кульбиты в стиле уже не братьев Шу, а братьев Вачовски. Но смысла в этих полетах нет ни на грош. Некогда тот же Хичкок говорил Трюффо, что «поместить камеру в чистом поле, чтобы снять проходящий мимо поезд, — значит, воспроизвести точку зрения коровы, пасущейся на лугу». Интересно, с чьей точки зрения снят самолет, в котором летит героиня Умы Турман? С точки зрения вороны, летящей рядом? Впрочем, это тоже цитата, а значит, все претензии нужно предъявлять, скажем, Брайану Де Пальме, использовавшему точно такой же наезд на иллюминатор летящего самолета в «Неприкасаемых». Быть плагиатором вообще очень удобно — во всех недостатках фильма всегда виноваты другие. Но и во всех достоинствах, кстати, тоже.

— А диалоги! — возопят здесь поклонники фильма. — А юмор!

Поговорим о юморе. Квентин Тарантино, надо сказать, очень своеобразный драматург. К примеру, он совершенно не умеет задавать речевые характеристики персонажей. Его героем может быть пастор, а может и гангстер, но и тот и другой будут разговаривать на одном и том же языке — языке самого Тарантино. Это речевое однообразие компенсируется юмором, также весьма специфическим. Больше всего шутки Тарантино напоминают старый анекдот о

---

[3] Возможно, странное имя этой героини произошло от названия одного из фильмов Кодзи Вакамацу Go, Go, Second-Time Virgin, но я не буду настаивать на этой ассоциации.

наркомане, который, набрав первый попавшийся телефонный номер, спрашивает: «Это номер 3-555-555?» — «Да». — «Кайф!»

«Вы видели объявление: «Здесь хранятся мертвые негры»? Нет, вы не видели объявление: «Здесь хранятся мертвые негры». А знаете почему? Потому что здесь не хранятся мертвые негры!»

Кайф!

Но если в предыдущих фильмах, ограниченных рамками американского контекста, такой юмор еще можно было терпеть, то в «Убить Билла» Тарантино впервые за пределы этого контекста вышел. И тут «великий художник» обнаружил качество, за которое американцев не любят на других континентах: высокомерное пренебрежение к чужой культуре, неумение и нежелание ее понять, уверенность, что все, для чего она годится, — это вульгарные приколы. Да, в азиатском кино можно найти массу смешных (по американским меркам) сцен с торжественным вручением меча и высокопарными фразами, типа: «Теперь иди, золотоволосый воин». Однако даже в самом примитивном кунфу-фильме или самурайском боевике присутствует мощная культурная традиция, которой нет и никогда не будет в фильмах Тарантино. Но его аудитория приходит в кино не за этим, она напоминает честертоновского зеваку, который «хохочет до упаду, узнав, что у французских солдат синие куртки и красные рейтузы, а не красные куртки и синие рейтузы, как у нормальных англичан». И все, что делает Тарантино, потешает, в меру сил и способностей, этого коллективного Бивиса.

Впрочем, я не прав: одна по-настоящему смешная шутка в «Убить Билла» все же имеется. Ума Турман с самурайским мечом в руках летит в самолете. Почему-то никто в зале в этот момент не смеется. А зря. Вы никогда не пробовали пронести в самолет самурайский меч?

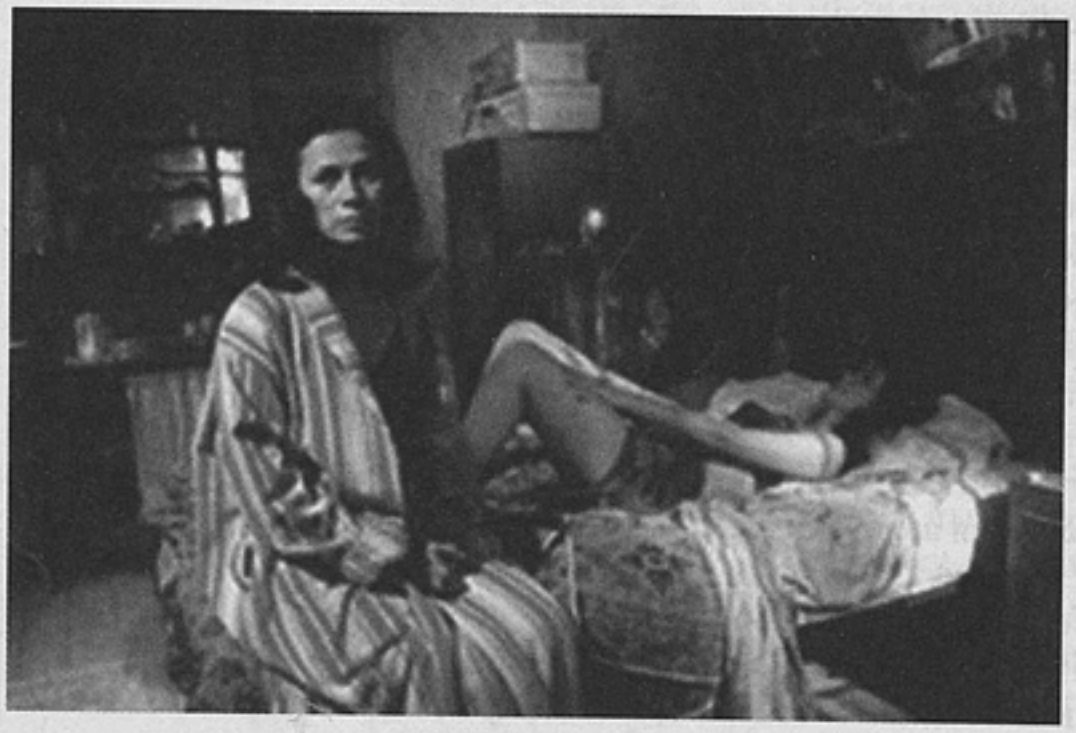
Так выглядит «Убить Билла. Фильм 1», если очистить его от наслоившихся стереотипов восприятия. В лучшем случае это просто ловко сколоченный суррогат, кино для тех, кто предпочитает копию оригиналу, фальшивую розу — настоящей, кто уверен, что уже знает все на свете, а то, чего он не знает, не заслуживает того, чтобы это знать. Сегодня выходят специальные книги для желающих легко и быстро научиться пускать пыль в глаза: «Живопись: притворись ее знатоком», «Архитектура: притворись ее знатоком». «Убить Билла» — из той же серии, он мог был называться «Культовое кино: притворись его знатоком». Многие уже притворяются.

Чуда не произошло. Тарантино остался тем же, кем был раньше, — ушлым продавцом из видеосалона, пожирателем фильмов с феноменальной памятью и слабым интеллектом. Он похож на мистера Память из «39 шагов»: его мозг способен вместить гигантское количество кинематографической информации и выдать ее в любое время и в любой последовательности, но без тени понимания.

Однако есть и более скверный аспект. «Убить Билла» вводит в заблуждение тех любителей кино, кто искренне интересуется азиатским кино. В России легко посмотреть, к примеру, фильмы Такэси Китано или Джона Ву, но очень трудно достать картины студии «Шу бразерс» или старые самурайские боевики. Многие киноманы поневоле будут использовать «Убить Билла» как пособие по такого рода кино. И я хочу посоветовать им: не делайте этого. Лучше, будучи за границей, не пожалейте двух десятков у.е. на кассету или DVD. Купите «Пять злодеев» Чжана Че или «Печать Дзен» Кинга Ху, «Токийского бродягу» Сэйдзюна Судзуки или «Меч возмездия» Кэндзи Мисуми. Клянусь, эти ленты стоят ваших денег. В отличие от «Убить Билла» — фильма, где все лучшее вторично, а что не вторично, то, увы, не лучшее.

НИНА ЦЫРКУН

Открытка на память



«Порочный девственник» ***(La Virgen de la lujuria)***

По роману Макса Ауба

Авторы сценария **Макс Ауб, Пас Алисия Гарсиадиего**
Режиссер **Артуро Рипштейн**
Оператор **Эстебан де Ллака**
Художник **Антонио Муньо-Иерро**
Композиторы **Виктор Гарсиа Анхель, Леонсио Лара**
В ролях: **Луис Фелипе Товар, Ариадна Хиль, Хуан Диего, Альберто Эстрелла, Хулиан Пастор и другие**
Fado Filmes, Foprocine, Iberautor Promociones Culturales S.R.L.
Испания — Мексика — Португалия
2002

«Порочный девственник» следует сразу за «Уничтожением мужчин», сценарий к которому тоже писала постоянный соавтор Артуро Рипштейна Пас Алисия Гарсиадиего, и может рассматриваться как своеобразный сиквел — с другими актерами, из другой жизни, но вновь как фирменно рипштейновская бесстрастно-отстраненная регистрация событий, фиксирующая предельно интимные моменты частной жизни. И опять — в роковом противостоянии мужчины и женщины. Снова сильной, беспощадной женщины и слабого, на этот раз обезоруженного любовью мужчины. Как всегда, Рипштейн ставит жестокую мелодраму с латиноамериканскими страстями, стилизованную под фильмы 40-х, ощеренную гротеском, абсурдом и парадоксом и еще иронически политизированную.

Впрочем, политики как таковой здесь нет, есть некое политическое послевкусие, томление потерпевших крушение политиканов-анархистов, сладострастно растравляющих свои несмертельные ранки и зудящие царапины за столиком в кафе. Политика представлена, как карнавал: четверка республиканцев после прихода к власти диктатора Франко эмигрирует в Мексику и поселяется по соседству с кафе «Офелия» в Вера-Крус, где и проводит за стаканом водички бездельные дни и вечера. Один из приятелей открывает фотоателье, где снимает на пленку исторические реконструкции известных моментов классовой борьбы. В Спартаков и Лениных рядятся местные парни из борцовского клуба, в Шарлотту Корде — их подружки-проститутки. А в жизни один из четверки явно косит под Троцкого и мечтает об убийстве Франко.

Испанские республиканцы-вырожденцы — трансвестия возвышенного образа «мадре Испании», паро-

дия на подлинную жизнь, которая по-настоящему бурлит не в бывшей метрополии, а в бывшей колонии.

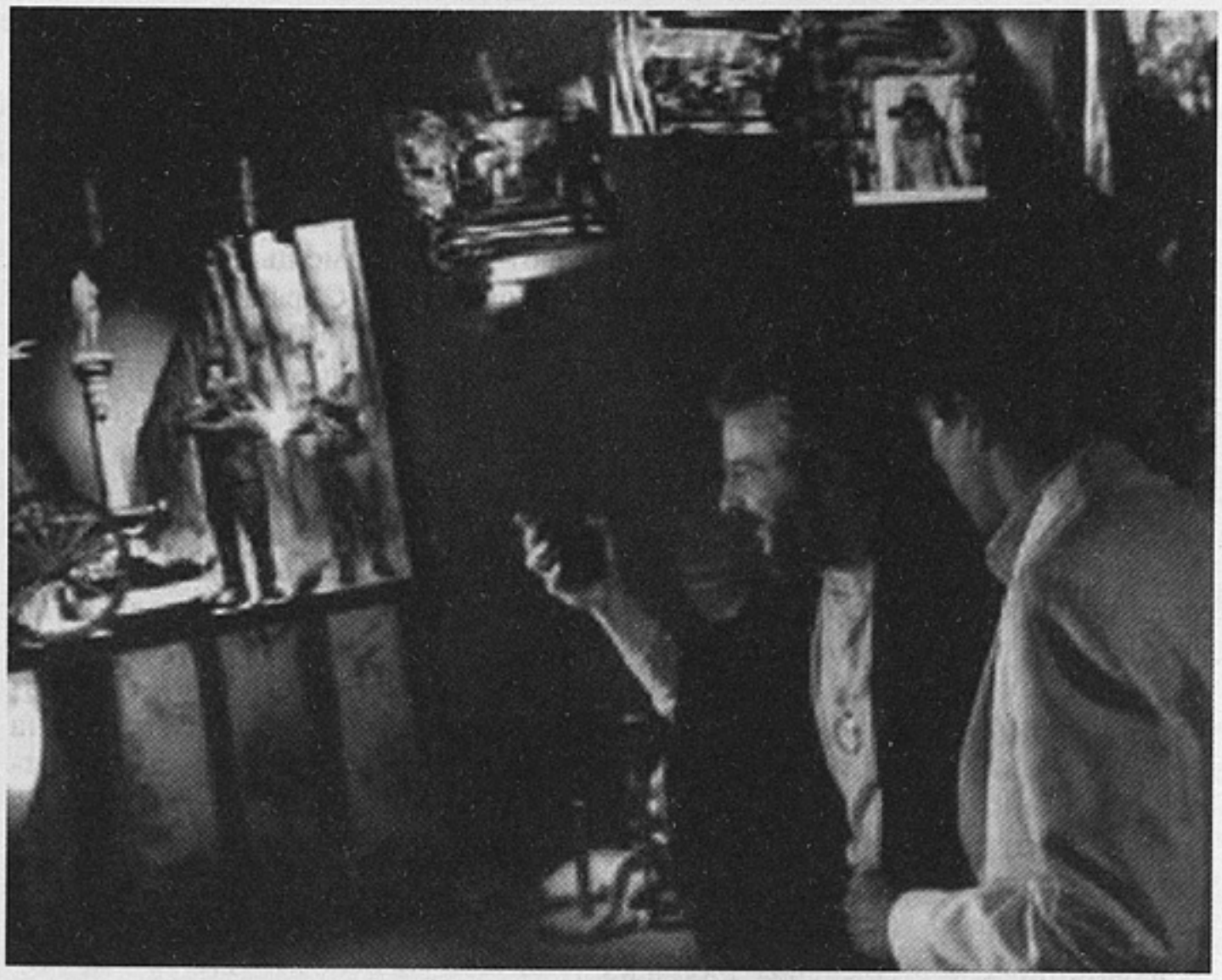
Фильм подчеркнуто театрален. Действие, разбитое на три акта и несколько картин, происходит на трех площадках — в кафе, в комнате главного героя, в борцовском клубе, персонажи, как на сцене, спускаются с двух сторон по лестнице, а неподвижная камера послушно ожидает, когда они примут участие в спектакле. Время от времени герои начинают петь, с помощью поставленных опереточных голосов донося и подкрепляя свою «тему». Окрашенное в мягкие охристые тона традиционного ретро, изображение кадрируется, попадая в зеркала с полуосыпавшейся амальгамой, приобретая вид виньеток, старинных открыток или фотографий «на память». На память о 40-х.

Кафе «Офелия» держит дон Ласаро (Хулиан Пастор), сам некогда эмигрировавший в Мексику из Испании и потому с симпатией относящийся к компатриотам, покорно терпящий их нахальную беззастенчивость. В отношениях же с официантом и уборщиком Начо (Луис Фелипе Товар) он подчеркивает свое превосходство: он хозяин, а Начо слуга, он завоеватель, а Начо креол, в нем течет индейская кровь. Но если долгая жизнь бок о бок связала этих двоих и диалектика раба и господина заставляет их то и дело безболезненно меняться местами, то вновь прибывшие эмигранты смотрят на подавальщика Начо с откровенным презрением — не потому, что он официант, а потому, что позволяет себя унижать. Сами же они, изгои без гроша в кармане, ощущают себя господами жизни, поскольку самомнение у них — на заоблачной высоте.

Начо и впрямь унижен. Конечно, бедностью, но еще более — тем, что в своем зрелом возрасте не знал женщин. Может, он и не импотент, да как проверишь, если у него не хватает духу подойти к женщине. Но однажды сама судьба подводит к нему барышню. Проститутка Лола (Ариадна Хиль), красавица и кокаинистка, непонятно как забредшая в закрытое кафе, лихо надравшись хозяйского бурбона, изливает Начо душу, рассказывая про то, как сладко ей было в объятиях парня с двусмысленным прозвищем Гардения (Альберто Эстрелла). Черт его знает, откуда взялось это прозвище — парень традиционной ориентации, зарабатывает на хлеб кулачным боем и в постели герой. Бедный Начо, без памяти влюбившись в Лолу, и не помышляет о взаимности. Разве только в мечтах... Лола — из той же породы, что и республиканцы-анархисты, она сама себе центр вселенной, пуп земли, она и ее любовь. Так же, как они, Лола живет в фантомном мире и, по сути дела, как и они, сама себя потеряла и бездумно, не заботясь о правдоподобии, представляется Начо то русской княжной, то немецкой наездницей, то испанской революционеркой — и даже не затем, чтобы пыль в глаза пустить. Этого ей не требуется, потому что она тоже презирает влюбленного Начо. А тот готов отдать ей самое дорогое — коллекцию порнооткрыток, которые Лола тут же мстительно рвет в клочки. Уничтожение мужчины превращается в садомазохистский фетишизм, зрелище которого не в силах вынести собратья-мужчины с очень крепкими нервами. Лола протягивает ногу, требуя, чтобы Начо лизал ей стопу в присутствии соперника. Соперник, а с ним его товарищи-борцы, лица которых закрыты белыми масками, отворачиваются. Но Начо не видит в том унижения. Он чувствует лишь любовь и потому не унижен. Бедняга приносит сопернику все свои сбережения, чтобы тот купил билеты для себя и Лолы в Голливуд. Пусть они будут счастливы. Но Гардении Лола не нужна. Он только на словах мечтает об артистической карьере в Америке, а на самом деле, снимая маску, живет тихой жизнью обывателя. Вот она, истинная девальвация мужского – не только в образе Начо, который мастурбирует, глядя на свои открытки, но и в образе мачо без лица, который притворяется крутым и бесполезно тратит свои силы и энергию в показательных боях с такими же безликими соперниками.

А фотохудожник, выбравший себе претенциозное прозвище Микадо и забавляющийся постановками революционных сцен, для жизни подторговывает порнушкой. И только тот, кто искренне считает порнооткрытки своим главным сокровищем, никакой маски не носит.

Артуро Рипштейн, начинавший карьеру ассистентом Луиса Бунюэля, каждый свой фильм ставит, в той или иной мере, как маленький омаж этому



«Порочный девственник»

единственному иностранцу, который, по его словам, уловил суть мексиканизма. На этот раз он, подобно Бунюэлю, рифмует в своем сюрреальном фильме политику с сексом, доводя, по своему обыкновению, аналогию до предела, — речь даже не о сексе, а о порнографии. Один шаг от увлечения порнооткрытками до политического героизма: Начо готов, чтобы покорить Лолу, совершить убийство диктатора Франко. Его жертвенность никому, конечно, не нужна. Да и не стоит политический акт ни гроша, он не сделает Начо героем в собственных глазах. Начо становится таковым, когда Лола дарит ему две минуты благосклонности, приглашая на танец. Они танцуют вдвоем возле «Офелии», и в эти мгновения Лола принадлежит Начо. Ему больше ничего и не нужно. Мистификатор Рипштейн заканчивает фильм то ли сном, то ли видением, то ли взглядом в будущее: роли переворачиваются, и теперь Лола — рабыня Начо, его покорная супруга, а он — ее господин. И не важно — греза ли это или реальность. Потому что господин или госпожа не могут существовать без раба и оттого вечно сами пребывают в рабстве. Лола попала в ловушку любви Начо, как сам он попал в ловушку любви к ней. Точно так же течение серьезной драмы из реальной жизни может вдруг резко измениться под мимолетным влиянием мелодраматической волны — об этом убедительно говорит Артуро Рипштейн, бакалейщик из лавки, случайно уцелевшей в век супермаркетов.

В конце прошлого года в Москве состоялась Неделя французского кино, как и предыдущие, организованная Unifrance совместно с Посольством Франции в России. Год на год не приходится — не предъявив значительных художественных открытий, программа, показанная московской публике, оказалась тем не менее представительной: она честно отразила реальное состояние дел в едва ли не самой благополучной из европейских кинематографий.

Неделя собрала традиционные для сегодняшнего французского кино жанры, стили, поколения режиссуры. Мы знакомим наших читателей с двумя наиболее интересными фильмами программы, которые, хотя и не стали событиями, зафиксировали поиски, характерные для «классического» и молодого кино Франции.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

К Эйфелевой башне

«Малышка Лили» — средний европейский мейнстрим, и если бы не ссылка на «Чайку», то смотреть его было бы совсем скучно. Это тот частый случай, когда современность и прогибается, и выпрямляется под действием классики. Хотя попытки распознать в «Малышке Лили» мотивы великой пьесы равносильны тому, чтобы вовсе пропустить их мимо глаз. Тем, кто Чехова любит, чтит, знает, фильм Клода Миллера покажется безобидной профанацией «Чайки». Те, кто не будет смущен опрометчивым обращением с Чеховым, увидят в «Малышке Лили» забаву французского режиссера — синефильскую и несерьезную, парад французских звезд, которых Миллер и не остранил, как Озон — восьмерку своих женщин или как, на худой конец, Акунин — чеховских героев, но и по-настоящему не «развел», ограничив каждого из них типическим амплуа. Наверное, Миллер рассчитывал на тех и на других — имя классика в титры поставил, но со скромной оговоркой, если не ошибаюсь, «по мотивам», однако чеховские реплики сильно править не решился. Заимствовав сюжет «Чайки», он снял на его основе очередную историю из жизни французских буржуа и кинематографистов, историю, в конце которой непризнанный режиссер и неудавшийся самоубийца Жюльен (по мыс-

«Малышка Лили» ***(La petite Lili)***
По мотивам пьесы А.Чехова «Чайка»
Авторы сценария **Клод Миллер, Жюльен Буаван**
Режиссер **Клод Миллер**
Оператор **Жерар де Баттиста**
Художник **Жан-Пьер Кошут-Свелко**
В ролях: **Людивин Санье, Робинсон Стевенен, Николь Гарсиа, Бернар Жироду, Жюли Депардье**
Les films de la Boissière, France 3 Cinéma, Production LiLi
Франция
2003

ли автора, современный Треплев) становится счастливым семьянином и запускается со своим кинодебютом.

Жюльен ставит автобиографический фильм о том, как четыре года назад он сам, его тогдашняя муза и будущая жена Жан-Мари, начинающая актриса Лили, его мать, кинозвезда Мадо, ее любовник, успешный режиссер Брис, и другие лица жили на островке близ побережья Бретани.

Миллер не продолжил, как Акунин, «Чайку», а сочинил к ней успокоительный эпилог, подобный финалам его предыдущих картин, современных сказок — «Комнаты волшебниц» и особенно «Похищения для Бетти Фишер» («Бетти Фишер и другие истории»), где прекрасная и, казалось бы, обреченная героиня, запутавшись в сетях судьбы, все же вытягивала счастливый билет — покидала уставшую от самой себя Европу и улетала в почти мифическую Азию.

В «Бетти Фишер» спонтанный, а потому беззащитный режиссерский оптимизм «вытягивает» драматургические клише, в «Малышке Лили» — ходульность действующих лиц, к чеховским отношения не имеющим. «Чайка» существует здесь не на правах цитаты, хотя бы и раскавыченной: она снижена и уподоблена бродячему сюжету все еще популярной «философии жизни», киноиллюзии, суть которой в вере в благую рациональность мира. В то, что невосполнимых потерь не бывает, а хорошо заканчивается непременно то, что плохо начинается (не наоборот): спасенный Жюльен из бывшего романтика и идеалиста превращается в обывателя и киноремесленника, а события, произошедшие на его фамильной вилле, оказываются волнительной репетицией его будущего спектакля (фильма), в котором Лили, Брис и Мадо играют самих себя.

Вообразив, что могло бы случиться с Константином Гавриловичем, останься он в живых, Миллер все же не рискнул идти против оригинала до конца и поручил закончить экранизацию «Чайки»... Жюльену, чей герой (альтер эго самого Жюльена) стреляется как настоящий Треплев. Но и не отважился сгустить, усилить чеховские коллизии, предпочел промежуточный — прямой и гладкий — путь. Комфортную и утешительную интерпретацию.

Режиссер называет «Малышку Лили» автобиографической лентой и видит себя как в бунтаре Жюльене, так и в консерваторе (академисте) Брисе и даже, кажется, связывает их одной судьбой. В том же, что молодой «новатор» — будущий буржуазный художник и последователь «старых», отживших форм, равно как и старлетка Лили, пожертвовавшая всем ради карьеры, — будущая Мадо, заложница своего звездного имиджа, он ничего драматического не видит. Скорее, наоборот, — незлую иронию судьбы и счастливый случай.

Миллер не ставит «декадентский» вопрос о том, что лучше — «бежать, как Мопассан, от Эйфелевой башни» или подпадать под невыносимое обаяние буржуазии, но строит зыбкую, рассыпающуюся (как сама «Малышка Лили») иллюзию, что личные драмы можно лечить художественными средствами. А над «нонконформизмом» Жюльена иронизирует как над одной из форм культурного супербуржуазного поведения и просто как над «издержками возраста», но при этом собственными старомодностью и пристрастием к «папиному кино» не кичится. В чем можно усмотреть добродушную усмешку не только над самим собой, но и над состоянием дел в национальном кинематографе, переболевшем революционной горячкой и теперь безуспешно симулирующем эту болезнь.

Награждая всех своих персонажей хэппи эндом, Миллер, возможно, чеховскую «драму жизни» изживает драмой — в том числе и своего — искусства, которое много меньше, чем жизнь. Так же и Жюльен избавляется от душевных терзаний, перенося их в свой фильм, мало чем отличающийся от его первой короткометражки, в которой соблазнительная Лили читала монолог Нины Заречной (про «орлов и куропаток») и которая вызвала скандал на семейном просмотре. Тогда его упрекнули в чрезмерной абстрактности. Теперь он имеет за плечами тяжелый жизненный опыт, но снимает на его основе еще более абстрактный кич — с кричащими декорациями, многозначительными диалогами и под названием... нет, разумеется, не «Чайка», а «Исчезновение».

В «Малышке Лили» коловращение кино и жизни, людей и артистов, авторов и героев имеет бытовой (мелодраматический) характер. Свое «кино про кино» Миллер сделал «без всякого пиранделлизма». Так Трюффо сказал о своей

«Американской ночи», посвященной Дороти и Лилиан Гиш. Рассказав историю о том, как снимается кино, и уподобив съемочный процесс площадке для любовных коллизий между актерами, гримерами, каскадерами, то есть потревожив иллюзию кино, Трюффо ее только возвысил. И, кстати, тем самым ответил Годару, всегда снимавшему «производственные», радикально непотребительские фильмы и доказавшему, что его кино — это не иллюзия.

Миллер, работавший на площадке и у того, и у другого, наследует, конечно же, Трюффо, чьим учеником себя считает, но при этом утверждает, что «Малышка Лили» больше похожа на «Презрение» Годара, чем на «Американскую ночь». Очень спорно. Как «Малышка Лили» соотносится с классикой французского кино и мировой литературы? По этому поводу стоит вспомнить одного из героев «Чайки», о котором Треплев сказал так: «...Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина».

МАРИНА ДЕ ВАН:

«У каждого — свой предел»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН

Я ожидал увидеть женщину напористую и страстную, возможно, резкую в суждениях. А нашел даму (тридцати с лишним лет), с выбеленным «под фарфор» лицом. Прячущую изъяны кожи, но не скрывающую отсутствие чувств — всепоглощающую скуку. Марину де Ван, похоже, достало все — назойливость интервьюеров, повинность заботиться о раскрутке своей дебютной картины. И весь окружающий ее хрупкое тело мир. Самодостаточна.
Как героиня фильма «В моей коже». Та, поранившись случайно, предается познанию свежих увечий. Кромсает онемевшие члены, пьет теплую кровь, глотает ошметки собственной плоти. Упражняется в самоедстве, испытывая при этом кайф — сродни доподлинному оргазму. Отъединяется от ближних: рвет отношения с закадычной подругой, выводит за скобки любовника, пренебрегает карьерными перспективами. Истязает себя до тех пор, пока наконец не примиряет голову с телом. Вновь ощущает его своим — любимым, драгоценным, единственным.

«В моей коже» ***(Dans ma peau)***
Автор сценария и режиссер **Марина де Ван**
Оператор **Пьер Баружье**
Художник **Батист Глейман**
Композиторы **Бассмати, Эсбьёрн Свенсон**
В ролях: **Марина де Ван, Лоран Люка, Леа Дрюкер и другие**
Canal+, CNC, Lazennec Films
Франция
2002

Марина де Ван

Сергей Анашкин. Правильно ли я понял вашу картину? Радикальные способы самопознания были необходимы героине, чтобы изменить свое отношение к миру и принять себя такой, как она есть.

Марина де Ван. Нет. Это не проблема переоценки себя или смены отношения к миру. Моя цель менее амбициозна. Смысл в том, чтобы ответить своей тревоге, а не в том, чтобы что-нибудь изменить. Фильм не о любви к себе. Задача — себя увидеть. Героиня не знает, что она такое. Не знает, присутствует ли она здесь и сейчас.

Сергей Анашкин. В чем же тогда смысл боли?

Марина де Ван. Боль — связующее звено. Ощущение, дающее опыт присутствия. В какой-то степени ответ тревоге: подтверждает, что ты действительно есть, что ты действительно существуешь.

Сергей Анашкин. Познав искушение болью, героиня ссорится с бойфрендом, у которого не нашла понимания, оставляет работу, не позволявшую ей полноценно реализовать себя...

Марина де Ван. Она не бросала работу!

Сергей Анашкин. Но на какой-то момент дистанцировалась от карьерных амбиций.

Марина де Ван. Это так, но об уходе с работы речи не шло.

Сергей Анашкин. Можно ли было ваши идеи выразить при посредстве иных метафор?

Марина де Ван. Героиня задается вопросом о реальности тела. Только и всего. Здесь нет метафор (вот что важно!). В чем вы нашли метафору?

Сергей Анашкин. Когда я пытаюсь поставить себя на место героини, в ее метаниях могу увидеть лишь троп. Членовредительство ведь не входит в число общепринятых хобби.

Марина де Ван. Опыт познания реальности тела конкретен. Но вы не обязаны идти этим путем до конца. У каждого — свой предел. Ущипните себя, и вы поймете: «я здесь». Вот про что картина. Персонаж не метафора, он зерно специфического сюжета. Загадка тела касается всех. Но не каждому дано задаться этим вопросом, прочувствовать самому эту тревогу, зов неизвестности.

Сергей Анашкин. Говорят, что у женщин, занимающихся проституцией, возникает зазор между личностью и телом. Живут душой, работают — плотью. Нет ли у вашей героини сходных проблем?

Марина де Ван. Нет. Она старается тело себе вернуть. Мы живем в «головном» обществе. Люди либо забывают о теле, либо считают его очевидностью, пренебрегают им. Когда режешь свою плоть, одновременно пытаешься «оживить» тело и вместе с тем превратить его в предмет. В самом этом акте заложен парадокс.

Сергей Анашкин. Режиссеры-мужчины выразителями своих идей и представлений о мире нередко делают женщин. Почему женщины поступают иначе? Почему в центре вашей истории не мужик?

Марина де Ван. Женщины ближе женщинам. В мужском кино они — объект вожделения. Если автору-мужчине нужно самовыразиться, он предпочтет мужской персонаж.

Сергей Анашкин. А как же знаменитая фраза Флобера: «Госпожа Бовари — это я»?

Марина де Ван. Он говорил о персонаже. Флобер вложил в героиню себя. «Мужское — женское» здесь ни при чем. Мне непонятно, почему такое внимание нужно уделять половой принадлежности режиссера? Или тому, к какому из полов относится главный герой?

Сергей Анашкин. Есть ли для вас некий порог дозволенной визуализации боли? Какие манипуляции с плотью можно привносить в кадр, а от чего стоит воздержаться?

Марина де Ван. Кровь имеете в виду?

Сергей Анашкин. Кровь, порезы, отверстые раны...

Марина де Ван. Предел существует. Есть грань между пыткой и развлечением. Я старалась ее не переступать. Пыталась по возможности не отпугнуть аудиторию. Многое смягчала, уходила от демонстрации невыносимых для глаза картин.

Сергей Анашкин. Как создавались порезы и коросты?

Марина де Ван. Грим.

Сергей Анашкин. Откуда пришел замысел картины? Личный опыт, сновидение, заметка в газете, рассказы подруг?

Марина де Ван. Нет, нет. История возникла из моих размышлений о теле.

Сергей Анашкин. Героиня, открыв свое тело, примирилась с ним. Установится ли гармония и в ее отношениях с другими людьми?

Марина де Ван. В контактах с посторонними и так все было в порядке. Будет, как должно быть.

Сергей Анашкин. Вы писали сценарии для Франсуа Озона. Как ваша личность влияет на его кино?

Марина де Ван (*слегка оживляется*). Не знаю. Сложно определить. Работая с Франсуа, я не пытаюсь выпячивать себя, стремлюсь передавать его идеи, растворяться в его замысле.

Сергей Анашкин. Был ли у вас актерский опыт?

Марина де Ван. Только съемки в двух фильмах Озона.

Сергей Анашкин. В своей дебютной картине вы были едины в трех лицах: актриса, сценарист, режиссер. Тотальный авторский контроль, но вместе с тем — ответственность, которую делить не с кем. Каково оказаться в такой ситуации?

Марина де Ван. Было трудно. Особенно нелегко менять точку зрения в зависимости от функции, которую выполняешь в данный момент.

Сергей Анашкин. У нас, критиков, случается, что сам материал — слово — начинает вести тебя, направляет мысль, трансформирует изначальную концепцию. Возможно ли подобное в режиссуре? Может ли фильм сам делать себя?

Марина де Ван. Иногда возникает подобное ощущение.

Сергей Анашкин. Что изменилось в процессе съемок: взаимоотношения персонажей, эмоциональная окрашенность образов, мотивировки?

Марина де Ван. Я неправильно поняла ваш вопрос. Изменений в концепции быть не могло — все прорабатывалось заранее.

Сергей Анашкин. Есть ли у вашего фильма противники, оппоненты?

Марина де Ван. В целом прием благожелательный. Были люди, которых картина не заинтересовала. Но непримиримых врагов я не встречала.

Сергей Анашкин. Я не случайно об этом спрашиваю. Ваш соратник Франсуа Озон умудряется эпатировать аудиторию, не нарушая при этом этикетные «рамки приличия». «В моей коже» провоцирует зрителя — вызывает либо отторжение, либо диалог...

Марина де Ван. Но агрессивности он не несет.

Сергей Анашкин. Как вы подбирали актеров? Не было ли среди них ваших старых знакомых?

Марина де Ван. Никого из них я не знала прежде. Был кастинг. Претенденты на роль читали сценарий. Наблюдала за их реакцией. Если мир чувств оказывался близок моему, я делала свой выбор.

Сергей Анашкин. Что в подготовке картины было для вас важнее: раскадровка, слово (речь, диалог) или выбор актеров?

Марина де Ван. Естественно, раскадровка.

К О М М Е Н Т А Р И И

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

Опыт групповой ничтожности

Для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

Александр Блок

«новой драме», которую, чтоб не путаться в терминах, следовало бы называть «новейшей», «постсоветской» или «новороссийской», мне бы говорить не стоило. По двум причинам.

Во-первых, я не считаю себя знатоком. Я без труда могу назвать дюжину имен (поднатужившись — две); я прочел какое-то трехзначное количество пьес, но этого мало. Знатоки новейшей драмы, они же ее апологеты, а часто и авторы (иных просто не имеется: господствует принцип самообслуживания), утверждают, что компетентный человек должен знать сотни имен, а пьесы читать тысячами: иначе, мол, нельзя. Они говорят это, явно гордясь собственной многочисленностью. Меня же изобилие новейших драматургов обескураживает и настораживает.

Во-вторых, не очень хочется. Разговоры о новейшей драме как о целостном феномене, по-моему, утратили содержательность. О феномене уже сказано почти все, что можно — и за, и против. Обобщенных суждений оказалось не так много: да, новейшая драма существует; да, в ней ругаются матом; да, с недавних пор пьесы начали ставить; да, в Англии новую генерацию драматургов уже вырастил «Ройял Корт» — дальше начинается невнятица. Стиль? Помилуйте, какой может быть стиль, если счет идет на сотни имен: разве только новый «большой стиль», приходящий на смену всем надоевшему постмодернизму. Да! Да! Вот именно что большой! — радостно кричит любой из знатоков-апологетов. Ладно, но каковы приметы стиля?

Молчание.

Наверное, было бы полезно перейти на личности и заняться анализом драмы. Посмотреть, как менялся почерк Курочкина от «Стальной воли» до «Трансфера», выявить стилистические особенности пьес Сигарева; определить, чем пьесы, написанные Вячеславом Дурненковым, отличаются от пьес, которые он пишет в соавторстве с братом Михаилом, и т.д. Увы, мне для этого не хватит увлеченности, даром что именно этих людей я в первую очередь выделяю из общего ряда (стада). Как только принимаешься пристально читать отдельную пьесу — из самых лучших! — становится ясно: по качеству формы она безнадежно уступает своим прямым предшественницам, пьесам «новой волны» 70—80-х годов. Что эффектно подтвердилось прошлой осенью на фестивале «Новая драма — 2003», где в жюри заседали только «свои», а приз за лучшую пьесу так-таки по-

лучила Людмила Петрушевская. Получила не в качестве почетного гостя, а по заслугам, хотя ее «Бифем» — пьеса, явно написанная на излете (будем верить, что на изломе) дарования. Впрочем, речь не о таланте Петрушевской, а о том, что никто из новейших пока даже не примеривался к ее планке.

А между прочим, здесь Родос — и вы сами сказали, что вы прыгаете.

Ладно, я человек со стороны. Но задумаемся на минуту: существует ли воля к самоанализу (и, соответственно, к расслоению, к отделению дееспособных людей от бездарей и паразитов) в самой новейшей драме?

Ответ готов: нет, не существует. Себя они судят только в своем кругу: скажем, на сабантуях в Любимовке, куда на следующий год опять съедутся.

Меж тем слой идеологов, аналитиков, кураторов в этом кормящем ландшафте сформировался еще до первых, робких попыток новейшей драмы показаться на люди. Пожалуй, это вещь важная: разбором и отсевом никто не хочет заниматься принципиально. Идеологи озабочены противоположным: приращением массы пишущих. Новейшая драма гордо несет перед собой общеизвестные штандарты эгалитаризма: неталантливых людей нет, всякий личный опыт драгоценен и каждый, кто знает азбуку, способен написать пьесу. Кто азбуки не знает, пусть наговорит в микрофон: наши люди как-нибудь обработают, для этого существует жанр verbatim. Смелее вперед, сотни и тысячи новых драматургов!

Небольшое историческое отступление: когда мы говорим о новой драме в первородном смысле слова, то есть о драматургии конца XIX — начала XX века, мы вспоминаем имен десять, не больше. Чехов, Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, Пиранделло, Гауптман, Гофмансталь, Шницлер, Гейерманс, Бьёрнсон — и мало кто, не обращаясь к справочной литературе, способен прибавить одиннадцатое имя. А ведь это почти вся Европа и целая эпоха. «Почти» — сказал я, поскольку новая драма активно развивалась также во Франции. Там счет имен шел если не на сотни, то на десятки, там новое поколение сумело сплотиться и сорганизоваться, там Андре Антуан, величайший из театральных директоров, создал в 1887 году свой Свободный театр — именно для них. И опыт Антуана убеждает: многоголовый гурт «новых» в театре не стоит ни черта. В своей сплоченности они сами давят друг друга. Жюльен, Ансэ, Метенье, Икр, Брие, Сеар, Лаведан, Порто-Риш — кто-нибудь вспомнит, кому из них принадлежит пьеса «Кастрюля», острая зарисовка нравов парижского дна, будничной жизни проституток и сутенеров? Кто-нибудь вообще их помнит? Я бы и сам не вспомнил, не перелистав «Дневники директора театра» — книгу, которая могла бы стать учебником для наших новейших. Если бы они, конечно, обладали способностью учиться.

Отталкивающая черта, свойственная (навязываемая?) новейшим драматургам: они убеждены, кто втайне, а кто и декларируя, что учиться ничему не надо, в театр ходить скучно, читать нечего — вокруг и помимо них ничего интересного не происходит. «Арто говорил, что театр — это крик из горящего дома.... Вот сегодня этот дом уже давно сгорел, а крик, который из него иногда слышится, напоминает какое-то блеяние театральных овечек, наряжают их в какие-то рюши, кружева, но все это как-то выглядит постыло и слюняво». Слова принадлежат режиссеру Владимиру Епифанцеву, они были сказаны 14 октября 2001 года на «Эхе Москвы» (в эфире раскручивался его спектакль «Макбет. Bloody Pit of Horror»). Возразить было можно очень многое, но ведущая не поддалась на провокацию. Не стану связываться и я. Хотя с тех пор недели не прошло, чтоб кто-нибудь не ляпнул то же самое, с тем же апломбом.

Сплав наглости, самовлюбленности и невежества — тот душевный сплав, из которого отливают себе памятник новейшие драматурги и их присные, — сейчас слишком тверд. Разрушит его цепь грядущих годов, вдаль убегающих. А может быть, и не разрушит.

В новейшей драме господствует этическая установка на массовость и монолитность: чем нас больше, тем нам лучше, чем крепче мы держимся друг за друга — тем скорее получим все и сразу. «Все и сразу» — это не только мечта, но и творческая программа. Бóльшая часть пьес, которые я читал, именно по ней написаны. Поначалу это вызывает веселое недоумение, потом злость, потом — желание подать на бедность. А что еще делать, когда человек сразу хочет быть и

романтиком, и циником, и обитателем дна, и представителем бомонда, и богохульником, и святым (еретического, конечно, толка) и т.д., вплоть до самого последнего, заветного желания — потрясать мир своей лютой антибуржуазностью и при этом успешно продаваться. На тебе копеечку, только отойди, убогий, от тебя дурно пахнет. А он, вероятней всего, не отойдет: ему мало. Ему всего мало, и их таких много.

Если говорить о творческих перспективах, то можно гарантировать: никаких внезапных взлетов, никаких чудесных неожиданностей («Новый Чехов родился!») при установке на массовость и монолитность не предвидится. Давка сама по себе губительна для развития таланта, но вспомним и о делах житейских, шкурных: уже сейчас в новейшей драме сложилась система ведущих и ведомых, управляющих и управляемых. Наверх вынесло людей, одаренных, скажем так, в разной степени (иначе оно и не бывает); поверить, что кто-то из них, только что разомлевших от популярности, поступится своими выгодами ради новорожденного таланта, — нет, для этого у меня не хватает веры в человечество. Немирович-Данченко в декабре 1896 года отказывался от Грибоедовской премии за свою пьесу «Цена жизни»: он считал, что премию нужно присудить Чехову за вышедшую в том же году «Чайку». Припомните-ка, за последние десять лет что-нибудь подобное случалось?

Что впереди — в постновейшей, скажем так, драме? Ничего, кроме добровольного присоединения к быстро бюрократизирующейся структуре (на эпитете я настаиваю). Новейшие драматурги всерьез обустраивают свою жизнь так, чтобы свежий человек, вне зависимости от его даровитости, мог присесть к ним только на правах нижнего чина. Покамест прорывы возможны. Скоро возможность исчезнет. В нижние чины повалит совсем злостная мелочь — и не больше чем за одно поколение она довалит до верхних.

Как случилось, что все так случилось? Вопрос несколько наивный. Есть одна мелкая, но сильнодействующая вещь: околохудожественные амбиции. Или, как я однажды выразился, Великая Мечта Завхоза.

Когда по отдельности существуют десять (куда же больше!) одаренных драматургов, связи между ними сводятся преимущественно к личной приязни или неприязни, о прочем должны будут спорить историки театра. Когда возникает желание организоваться, образовать движение, дружно победить — тут же в дело вмешиваются Завхозы.

И задают свой коронный вопрос: почему нас так мало? Давайте расти! Еще бы, десять одаренных неуправляемы, любой из них в любую минуту может послать Завхоза в задницу. При наличии нескольких сотен людей (большинство из которых, естественно, писать не умеют и не научатся никогда) Завхоз становится Всеобщим Начальником — и те самые десять уже вынуждены мириться с его существованием. А у него, заведующего несметным хозяйством, теперь начинается пир духа. Он выносит вердикты, заседает в заседаниях, представительствует, обладает полномочиями, соединяет и разъединяет, мирит и ссорит, плодит мелкопоместных Завхозышей... В общем — правит. И, конечно, разглагольствует.

Однако проблема Завхоза — неизбывная, но мелкая проблема.

Крупная проблема состоит в самом стремлении молодых людей объединяться и входить в художественную жизнь (по природе вещей — сугубо индивидуальную) когортами, толпами, стадами, саранчой. Это проблема избыточности, и в искусстве она проявляется, как нигде: избыточность актеров на одну роль (все — плохи), избыточность писателей на одну тему, избыточность туристов на один Эрмитаж. Избыточность равняется ничтожности, не в оскорбительном, а в юридическом смысле слова: «ничтожное свидетельство» — это то, чему в судебном процессе значения придавать не будут. Мы существуем в изобилии ничтожных свидетельств. Кое-что на эту тему я сумел сказать в статье «О свойствах трагедии в эпоху перенаселения» (см.: «ИК», 2003, № 12). Вдумываться дальше я пока что не хочу. Мне самому страшно.

«Будущего — нет!» — пели панки.

Хотелось бы верить.

ВНУТРИ ВРЕМЕНИ

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Достигнутое торжество

О, если бы я только мог,
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах власти.

Именно так. Поскольку любить иных — тяжелый крест, а власть прекрасна без извилин, и прелести ее секрет окончательно не разгадан до сих пор. И равносилен разгадке всей нашей общественной жизни.

Я не говорю о пошлом притяжении материальных выгод, которые может принести удачное (лучше не самое заметное) местечко во власти. Распределять подряды и брать взятки — какой уж тут секрет? Или о столь же пошлом обаянии черных лимузинов, о притяжении инкрустированного паркета, малахитовых колонн, секретарей, референтов и охранников.

Или о мечте стать самым главным, выстроить всех в струнку, поставить на коленки, на горох, на рассыпанные гвозди. То есть о банальном желании расправиться со всеми обидчиками.

Речь идет именно о прелести — об увлекающей обольстительности, о переливчатом веере приманок и уверток, неисполнимых обещаний и обессиливающих фантазий.

О власти как о волшебстве.

В чем оно? Уж конечно, не в золоченом державном дизайне и не в возможности мановением руки осчастливить (обездолить) большие массы населения.

Волшебство в том, что власть всегда выигрывает. Как крупье в роскошном казино, как игральный автомат в вокзальном зале ожидания, как старожил тюремной камеры, приглашающий новичков сразиться в двадцать одно. Выигрывать у народа — самое бесспорное свойство власти. Откуда оно? Тем более что давно известно: во власти собирается отнюдь не самая лучшая часть нации — и в нравственном, и в интеллектуальном, и даже в волевом, так сказать, смысле. То есть в смысле упорного желания добиться своей цели.

Но странным образом получается так, что противостоящие власти умные и образованные, высокоморальные и целеустремленные люди (которых к тому же подавляющее большинство, их значительно больше, чем так называемых «лиц, принимающих решения»!) неизменно проигрывают сравнительно небольшой группе не очень умных, посредственно образованных, уныло-циничных и довольно часто безвольных, непоследовательных да просто ленивых правителей и их подручных.

В чем же дело? Может быть, все дело в том, что на одной чаше весов мораль, а на другой — цинизм и он перевешивает?

Цинизм, безусловно, является верным орудием власти. Но одного цинизма

явно недостаточно — тем более что на другом полюсе цинизму противостоит проницательность народа́. Практически любой человек, находящийся в своем уме и проживший в данной (в смысле — в любой) стране более суток, прекрасно знает цену циничным словам и поступкам власти. И, однако же, покорно идет у нее на поводу.

В предыдущей статье я написал об угрюмом чувстве нелюбви людей друг к другу. Потом разговор ушел несколько в сторону. Пора вернуться. Секретное волшебство власти — именно здесь.

Есть два удобных мифа об устроении общества. Первый — лестный для власти — о благолепном консенсусе между народом и его добропорядочными владыками. Второй — утешительный для подвластных — о жестокости владык, которые грабят и калечат народ, а он кряхтит, лижет царский сапог, а время от времени устраивает бунт.

В реальности, разумеется, бывает и то и другое — и благородные компромиссы, и беспощадные репрессии. Но в основе властных технологий лежит нечто в принципе иное. Существует некая базовая хитрость, которая помогает лидерам долговременно и эффективно управлять подвластным населением. Особенно в государстве, не избалованном демократической процедурой, личными свободой и правами человека. Нужен достаточно большой слой населения, с которого сняли намордник и позволили грызть ближнего своего. Потому что ни в каком тоталитарном государстве не хватит людей в погонах, чтобы нагнать страх на народ.

Итак, выражаясь по-ученому, власть — это менеджмент злобы, зависти и взаимного недоверия. Русский монархист Иван Солоневич называл это проще — «ставка на сволочь».

Большевики сделали ставку на человека с волчьими челюстями, бараньими мозгами и моралью инфузории. На человека, который в групповом изнасиловании участвует шестнадцатым. «Реалистичность большевизма выразилась в том, что ставка на сволочь была поставлена прямо и бестрепетно», — писал Солоневич в книге «Россия в концлагере», изданной в Софии в 1936 году (о, как рано мир был предупрежден и как поздно он понял, о чем речь!).

Народные массы были отданы во власть сволочи. Советская сволочь — это так называемый «актив». Страшен был путь, который проделывал деревенский или городской бездельник и горлопан, карабкаясь к заветному посту в гор- или сельсовете, к партбилету и удостоверению сотрудника ГПУ. Многие отваливались по дороге и попадали в те же лагеря, куда вчера посылали своих односельчан или соседей по коммуналке. Но для «активиста» другого пути не было. Потому что трудиться или учиться он все равно не мог, не хотел, не считал нужным. «Активист» умел и хотел делать три вещи — доносить, убивать, воровать.

Становится ясно, что власть — не где-то там, в столице или в мрачном доме на главной площади маленького города. Власть — тут, рядом, за стенкой или за забором, олицетворенная соседом, который либо доносчик, либо секретный агент, либо... кто? Правильно. Либо объект доноса или прискорбного равнодушия.

Вот и приехали. Власть внутри, в трусливой душе каждого. Если человек способен спокойно воспринимать насилие и тем содействовать ему, насилию, в его тотальной, открытой и издевательской форме (выгнать всех горожан на улицу, заставить раздеться и обыскать друг друга, время от времени постреливая в застенчивых и нерасторопных), то такое насилие уже вроде бы и не нужно. Поскольку если надо будет — сделают как миленькие. И сами прекрасно это знают, и благодарны власти за то, что избавляет их от такого, с позволения сказать, хэппенинга.

Тем самым власть как символический посредник в проекции достижения целей уже состоялась.

А каковы эти цели — не нам, дуракам, судить. И не нам жалеть тех, кого, ради достижения целей, слегка — как бы это сказать...

Потому что они — это не мы, и это главное. Вот как описывает рассуждения обывателя беспощадный — иногда слишком беспощадный — Аркадий Белинков: «Но люди еще не знали, как обрушится на них эта лавина власти. Они чему-то верили, чему-то не верили, боялись поверить, приговаривали: «Подумать только, Петра Николаевича сегодня ночью взяли. И профессора Буйновского. И Семку-водопроводчика. Просто в голове не помещается. Чтобы профессор Буйновский

тоже?.. Но, с другой стороны, меня же вот не берут?» В следующую ночь взяли».

В следующую ночь обязательно брали, но друзьям-соседям это не было уроком. Это никому не было уроком. Не потому, что не слышали, не видели, не понимали, а потому, что правилом жизни было: «Я — исключение из всех правил». То есть: «Всех — за дело, меня — по ошибке». Поэтому зря современные журналисты изумляются, видя раболепствующих перед властью самых богатых людей России. Казалось бы, вместе они могли бы... ух! Трудно даже вообразить себе, что могли бы сделать для России и российской демократии наши крупнейшие промышленные и финансовые воротилы.

Но — если вместе. Существенная оговорка, сводящая на нет все эти романтические мечтания. Не надо, впрочем, думать, что эти люди особо завистливы и недоброжелательны друг к другу, что они начисто лишены чувств солидарности и дружбы и наибольшее удовольствие получают, когда у соседа сдыхает корова (виноват, лопается банк или финансируемая им партия проваливается на выборах).

Да, они таковы. Но таковы и мы все. Мы, в частности, еще не окончательно вырвавшиеся из грязных лап соседской советской сволочи. И мы вообще — мы, которые «на Земле весь род людской». Мы завистливы и злобны с раннего детства. Власть — замечательный психотерапевт. Она кормит нас маленькими дозами удовлетворений нашей бессознательной зависти и агрессивности. Поэтому она нам — очень многим из нас — нравится. Даже тогда, когда ужасно не нравится. Такой вот парадокс. Он весьма отчетливо проявляется в том, как демократическая общественность относится к предстоящим президентским выборам. Даже вполне сознательные противники сложившегося режима говорят, что вариантов нет и результаты уже известны. Но всякий, кто говорит, что результаты предрешены, уже предрешил их в сердце своем. «Достигнутого торжества игра и мука», как сказал уже многократно цитированный поэт.

Тем временем на том полюсе, где собрались люди умные и образованные, высокоморальные и целеустремленные, тоже происходят некоторые знаменательные изменения. Исчезает целеустремленность.

6 января 2004 года по Первому каналу шел фильм Янковского и Агранови-

ча «Приходи на меня посмотреть». Про то, как бедные и благородные старая вдова-мать и старая дева-дочь, а также сирота-девчонка обретают счастье в виде доброго, застенчивого и прекрасного богача. Просто так. Потому что они долго терпели и не роптали. Зато музицировали и читали Диккенса вслух. Было ощущение эпохального сдвига российской культуры, которая до сего времени бессильно рыпалась в лабиринтах этики достижений. Какая, право, чепуха! Как смешны все эти бизнесмены и изобретатели, обдирающие локти в поисках земного благополучия! Кажется, что к нам вновь возвратился великий моралист советской эпохи Евгений Богат с его идеей духовной высоты на фоне социального смирения. Одна из его статей называлась прямо-таки по-буддийски: «Опыт несвершения». Человек, согласно Евгению Богату, не должен стремиться ни к каким жизненным успехам и достижениям. Они изначально порочны, они не приносят ничего, кроме пустоты, одиночества и смерти, нравственной и физической. Надо жить правильно. А жить правильно — значит, не стремиться ни к чему, кроме внутреннего усовершенствования, каковое в конечном итоге сводится к покорности судьбе и власти как ее выразительнице.

Что это? Непротивление как последний бастион сопротивления? Вот именно. Противиться власти можно, только лишь сооружая бастионы из собственной слабости. Чтобы, умирая, выдохнуть: «Я кончился, а власть жива...»

«Если ты не хочешь, чтобы у тебя украли эту картину, — говорила Вера Семеновна из чеховского рассказа «Хорошие люди», — то не запирай ее, а отдай!»

Значит, если ты не хочешь, чтобы на выборах победил политик, который тебе не нравится, то проголосуй за него. То есть сделай так, как будто он тебе нравится. Если ты не хочешь, чтобы тебя арестовали по ложному обвинению, то приди с повинной, признайся, что рыл тоннель от Бомбея до Лондона.

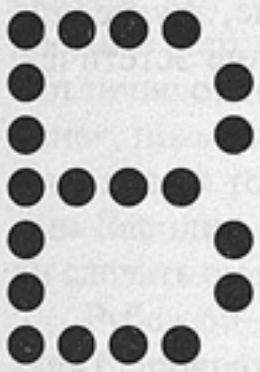
Безусловное и беспросветное торжество власти будет длиться до тех пор, пока люди будут завидовать и ненавидеть. И их поэтому можно будет давить поодиночке, да так, чтобы очередники млели от удовольствия. Так будет еще очень долго. Может быть, всегда. Важно лишь понимать это и говорить об этом вслух. Тогда, может быть, и не всегда так будет.

НЕЗАКРЫТЫЙ ЛИСТ КАЛЕНДАРЯ

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Вместо надгробного псалма

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
Анна Ахматова



ся эта история разворачивается для меня между бобиной катушечного магнитофона, с которой Олег Анофриев пел и рассказывал о приключениях Трубадура, Пса, Кота, Петуха и Осла, и седьмым номером журнала «Сеанс», появившимся на свет почти четверть века спустя.

Мультфильм был где-то посередине. К тому моменту, когда я их всех *увидел*, я уже знал наизусть текст самой сказки. Потом был фильм «По следам бременских музыкантов» — я не особо полюбил его, вероятно, за откровенную пародийность и прямой отсыл к американской культуре. Все это в раннем возрасте я, похоже, воспринимал как разновидность пропаганды (по принципу «они хотят сказать, что Сыщик плохой, потому что он американский»). По той же причине я не любил пластинку «Маша и Витя против «Диких Гитар»: не то чтобы мне в то время нравились рок-музыка или американская культура, мне просто казалось, что мультфильмы и грампластинки — не место для сведения межкультурных счетов. Оригинальные же «Бременские музыканты» оставались в моей памяти объектом, не отягощенным идеологией. До тех пор пока мне в руки не попался седьмой номер журнала «Сеанс».

Мне было уже двадцать семь лет, я знал много умных слов и прочел много умных книг. Я умел подходить к произведениям поп-культуры с лекалами психоанализа (довольно вульгарного, как я понимаю теперь), Culture Studies, культурологии, структурализма, нарратологии и постструктурализма. Однако «Бременские музыканты» счастливо избежали подобного подхода. Я держал их где-то на дальней полке в шкафу своих воспоминаний как произведение невинное и не требующее анализа.

«Сеанс» был посвящен 60—70-м. На одной половине разворота были изображены «Бременские музыканты», на другой — «Битлз». Было совершенно очевидно, что это одно и то же. Как аверс и реверс, как оригинал и отражение. Эта картинка даже больше, чем превосходный, как всегда, текст Татьяны Москвиной, перевернула все в моем восприятии старого мультфильма. Сразу стало ясно, что «наша крыша — небо голубое» — это гимн хиппи, что принцесса, плетущая венок для Трубадура, — намек на Flower Power, что «такая-сякая сбежала из дворца» — вольный пересказ She's Leaving Home, что Трубадур на фоне заходящего солнца похож на Элвиса Пресли, а в трубке, из которой так аппетитно пускает кольца Осел, никакой не табак, а самый настоящий cannabis sativa (поведение Осла, из-под которого уползает стог, в самом деле, подтверждает эту гипотезу). Иными словами, это мультфильм про молодежный бунт 60-х, первая часть которого не случайно снята в год Вудстока и Лета Любви.

В этом качестве «Бременские музыканты» замерли еще на несколько лет. Пересматривая мультфильм с младшей дочерью, я заметил, что аналогия вполне позволяет продлить себя от конца цветочных 60-х в суровые 70-е. Как мы помним, в финале первого мультфильма Трубадур добивается своих целей, инициировав похищение Короля. Разбойники в свое время говорили об ограблении («ой-ля-ля, ой-ля-ля, завтра грабим короля»), а друзья Трубадура осуществили классический киднэппинг в лучших традициях Симбиотической Армии Освобождения или «красных бригад». Правда, освобождение Короля инициатором похищения наводит скорее на мысль о деятельности спецслужб, которые сами инсценируют и сами спасают, получая за это, как и Трубадур, вполне реальные блага — пароль к сердцу принцессы и тому подобное.

То, о чем я пишу, не просто смешная «фишка»: мол, смотрите, «Бременские музыканты» предсказали превращение хиппи в террористов. Интересно то, что моральная нечистоплотность методов, которыми пользуются Трубадур и его друзья, насколько мне известно, никогда не обсуждалась. Можно сказать, она осталась незамеченной — вероятно, по той же причине, по которой я долгое время не подвергал этот мультфильм анализу. Так приятно воспринимать «Бременских музыкантов» как ностальгическое напоминание о детстве и юности, где все вместе: «наш ковер — цветочная поляна», «битлы» и романтика дальних дорог.

Кстати, о романтике дальних дорог. Эта формула не случайно акцентируется во втором фильме, когда разбойники поют о том, что они — романтики с большой дороги. Если в первой картине родство разбойников и музыкантов было выведено на сюжетный уровень (одни замыслили ограбление, другие инсценировали похищение), то во второй оно проявляется на уровне эстетическом:

Нам лижут пятки языки костра.
За что же так не любят недотроги
Работников ножа и топора,
Романтиков с большой дороги?
Не же-ла-ем жить, эх, по-другому,
Не же-ла-ем жить, эх, по-другому.
Ходим мы по краю, ходим мы по краю,
Ходим мы по краю родному!

«Языки костра», разумеется, отсылка к важной шестидесятнической теме: костры инквизиции, ночи МГБ («Ни костров инквизиции, ни ночей МГБ» — строка Н.Коржавина), печи Освенцима и т.д. Где-то совсем рядом — «Гойя» Андрея Вознесенского, «Стихи об испанце Мигуэле Сервете, еретике, сожженном кальвинистами» молодого Бродского и т.п. «Не желаем жить по-другому» звучит как отзвук фразы «Наше счастье жить такой судьбою», а «ходим мы по краю родному» выглядит местом встречи «есть упоение в бою и бездны мрачной на краю» со всеми туристскими и бардовскими песнями вместе взятыми («бард» и «трубадур», очевидно, слова из одного семантического поля, почти что синонимы). Иными словами, во втором фильме разбойники — совершенно лишние на уровне сюжета — появляются только для того, чтобы спеть песню, фактически декларирующую их родство с Трубадуром и его друзьями.

Важно отметить еще один момент, касающийся разбойников. Они ярко выраженные «народные» герои, стилизованные под Никулина, Вицина и Моргунова и спетые, как справедливо замечает Т.Москвина, немножко под Высоцкого. Их символ — карты, и те же карточные масти появляются в самом начале фильма в качестве деревьев, а потом — звезд. Иными словами, разбойники — порождение леса («наши стены — сосны-великаны»), звезд, природы — народной, анархической стихии. Можно сказать, что в космополитическом фильме они представляют русский народ.

Но разбойники не единственные двойники наших героев. Если в первом фильме бременские музыканты переодевались в разбойников, то во втором добиваются своих целей, одевшись «заграничными певцами». Сегодня легко смеяться, говоря, что слова «мы к вам приехали на час, друзья, скорей любите нас» прекрасно описывают тип московских гастролей звезд тридцатилетней выдержки, но в то время, когда снимались «Бременские», концерты заграничных певцов сами по себе были больше сказкой, чем реальным событием.

Концерт — единственный эпизод фильма, когда герои играют что-то похожее на рок-музыку. Несмотря на всю связь героев с хиппи, песни Трубадура и его друзей — скорее обычная советская эстрада («пародия на Хиля», как пишет Москвина) или американские мюзиклы 50-х годов. Так что в музыкальном смысле никакими «Битлз» и не пахнет.

Предвестником заграничных певцов, которых мы, кстати, в фильме так и не видим, выступает Гениальный Сыщик. Он, конечно, иностранец, скорее всего американец. Фотоаппарат в глазу пришел если не напрямую из шпионских фильмов, то из пародий на них, а одежда, улыбка и манера поведения напоминают негров-чечеточников. Впрочем, Сыщик белый, и похож он на маленькую обезьянку («проворнее макаки»), что тоже роднит его с бременскими музыкантами.

Певцы в пространстве фильма противопоставлены разбойникам. Заграничное — против народного, принимаемое во дворце — против изгоняемого в лес и т.д. Объединяет их разве что анархическая стихия — то, что они противостоят Королю с его охраной и родственны Трубадуру и его друзьям.

Бременские музыканты выступают в роли посредников между «иностранными» певцами и русскими разбойниками. Петь песни, скитаться по лесам, воровать денежки и принцесс, менять обличья, смеяться над Королем — вот это и есть «наше счастье жить такой судьбою».

Ля-ля-ля-ля-ля. Еее-ее-ее!

«Бременские музыканты» — удивительно веселый мультфильм. Можно сказать, что дело в режиссуре — Инесса Ковалевская всегда снимала жизнерадостные картины («Как Львенок и Черепаха пели песню», «Катерок» и другие), в отличие от того же Романа Качанова, который и в «Варежке», и в «Крокодиле Гене», по-моему, делал взрослое кино про детское одиночество. А можно сказать: дело в том, что соавторы Ковалевской, создатели «Бременских музыкантов» Василий Ливанов, Юрий Энтин и Геннадий Гладков веселые люди и хотели сделать смешной мюзикл. Все это так. Но...

Рубеж 60—70-х был удивительным временем краткой консолидации: советская бюрократия в лице престарелого Короля-генсека и уже не вселяющей былого ужаса Охраны раздражала всех. Славянофилы и западники, поклонники рок-музыки и бардовской песни, богема и бандиты — все они на короткий момент объединились в ненависти и презрении к тому, что происходило в СССР после преждевременного конца 60-х в августе 1968 года. К середине десятилетия станет ясно, что режим этот — надолго, былые друзья разбредутся и разъедутся, идеологические разногласия окажутся сильнее воспоминаний юности. Но в 1969—1971 годах миф о поколении шестидесятников еще жив, они еще чувствуют себя способными петь вместе — заграничные певцы, разбойники, бременские музыканты[1].

Недавно Геннадий Гладков сказал в одном из интервью: «Сочиняли для себя — нам было интересно! Василий Ливанов, я, Юрий Энтин, затем к нам подключились Олег Анофриев, Виктор Бабочкин. Мы хохотали, дурачились, в полном восторге от того, что получалось. Это было нечто вроде нашего капустника для самих себя, в котором была легкость, открытость, добродушие. Для нас это была просто шутка, а все остальные говорили: вот это пародия на то-то, вот здесь намек на другое — все эти «куда идет король — большой, большой секрет» или «ох, рано встает охрана»... В то время Таганку, «Ленком» воспринимали как некий кукиш, который советская интеллигенции из кармана показывает власти. Во всем искали подтекст. Появилась чуть ли не новая профессия — отыскивать что-то там, где ничего не было...»[2]

Нимало не сомневаюсь. Эти люди в самом деле не знали, что они делают. Вряд ли у них получился бы такой веселый фильм, если бы они знали, что отпевают эпоху, что десятилетие их молодости кончилось — в Праге, Париже, Америке и России. И продолжаться будет только в сказочном Бремене...

---

[1] Прописанность фильмов о бременских музыкантах во времени их создания служит прекрасным объяснением неудачи двух их обоих «переложений», сделанных в 90-е годы. Если уж и снимать сиквел, то только воссоздавая эпоху, ее атмосферу и ее наивность.

[2] См.: Гладков Геннадий. Я в музыку влезал очень непросто! — Газета «Слово»: http://www.gazeta-slovo.ru/

И М Е Н А

Юлий Райзман

НЕЯ ЗОРКАЯ

Райзман: сгустки истории

Повод для разговора

В мае 2003-го в Киноцентре на VII Форуме национальных кинематографий состоялась ретроспектива фильмов Юлия Яковлевича Райзмана (1903—1994).

Может, не стоило начинать статью так официально, если бы речь не шла о первой в истории нашего кино ретроспективе этого мастера. Как куратор показа прибавлю: ее долго приходилось пробивать, безуспешно предлагая ряду программ.

У нас ретроспективы отечественных корифеев еще не вошли в регламент больших фестивалей, хотя в этом смысле порой случались и знаменательные события, например цикл фильмов оператора Павла Лебешева на XXI ММКФ. А ведь «ретро» рядом с конкурсными фильмами — не только дань прошлому, но и толчок для сравнений. И еще — радость, праздник!

Ведущие западные фестивали имеют в том давний обычай. Например, на «Берлинале»-2003 героем стал Фридрих Вильгельм Мурнау. В мультиплексе «CineMax» на бестселлере 1926 года, немой ленте «Фауст», с виртуозом-тапером у пианино, был не просто аншлаг, а настоящий лом. Хотя философия поэмы Гёте ушла в купюры, а история слабовольного доктора Фауста, подпавшего под дьявольскую власть (Мефистофель — Эмиль Янингс, поистине инфернальный в своей плотской вульгарности), стала мелодрамой. Но в зале молодежь, та самая, которую мы, старики, числим за попкорном и блокбастерами, — затаенная тишина, слезы над несчастной Гретхен, обманутой, гонимой злобными бюргерами. Да, тут уж не Голливуд, тут свое кино!

К ретроспективам западных фестивалей, к услугам которых — бесценные клады фильмохранилищ, выпускаются еще и фундаментальные каталоги, а по сути дела, новейшие научные исследования. Например, в Сан-Себастьяне вышла толстая книга о Тоде Броунинге, американском режиссере, заново открытом (его имени нет в советской энциклопедии «Кино»). В том же Сан-Себастьяне мне довелось наблюдать, как Квентин Тарантино — истая «синематечная крыса» (так называют фанатов архивного кино), постановщик «Криминального чтива» и «Убить Билла» — днями просиживал на картинах классика Уильяма Дитерле.

...В итоге идею райзмановской ретроспективы поддержала Конфедерация Союзов кинематографистов, которая собирает материал со всех концов бывшего СССР, так что даже существует рубрика «география творчества». В 2000 году героем был Борис Барнет, в 2004-м должен быть Михаил Калатозов как кинематографисты, которые в те или иные годы работали в разных республиках.

Юлий Райзман — режиссер, казалось бы, сугубо московский: москвич по рождению, по ментальности, по характеру — в свое время подвизался на фабрике «Востоккино», снял ленту «Земля жаждет» (1930) в пустыне Каракумы, заканчивал «Машеньку» (1942) в военной Алма-Ате, в 1945-м во главе группы

фронтовых операторов вел съемки штурма гитлеровской столицы и создал документальный фильм «Берлин». После кремлевского инцидента (говорят, будто бы Сталин, просматривая веселый райзмановский фильм «Поезд идет на Восток» (1948), встал и заявил: «Выхожу на этой остановке», что означало опалу) Райзман был отправлен в Латвию, где в 1949-м снял биографический фильм о поэте Райнисе.

Так что со всех сторон Юлий Райзман — идеальная фигура для ретроспективы. Проработал на производстве шестьдесят (!) лет. Последний фильм снял, когда ему было за восемьдесят. Скончался в девяносто один год. Поскольку кинорежиссура слывет профессией с ранней смертностью, не говоря уже о смертоносном советском времени, в сравнении с Эйзенштейном, загубленным в пятьдесят, или Тарковским, не дожившим до пятидесяти пяти, смело можем числить век Райзмана рекордом кинематографического долгожития.

«Эпиграфом» ретроспективы была «Шахматная горячка» В.Пудовкина (1925), в которой худенький двадцатидвухлетний Юлий Райзман играл шустрого помощника аптекаря (Яков Протазанов).

А одна из тем ретроспективы, увы, весьма скупой выборки из обширной фильмографии мастера, — это его удивительный креативный «ресурс» («Каторга» — 1928, «Земля жаждет» — 1930, «Летчики» — 1935, «Машенька» — 1942, «Берлин» — 1945, «Поезд идет на Восток» — 1948, «Визит вежливости» — 1973, «Частная жизнь» — 1982, «Время желаний» — 1984). Творческая сила лишь крепла к концу пути. Режиссер не познал ни упадка, ни отставания. Рука не ослабела, а глаз наблюдателя уподобился оптическому прибору — глаз- ватерпас!

Об этом, спустя десятилетия, пересматривая старые картины Райзмана, говорили все, кто его знал. Говорили о его редкостно самобытном обаянии. И на съемочной площадке, и в жизни.

Казалось, что Райзман в Москве прописки не имеет, что обитает всегда в своем постоянном 25-м номере Дома творчества кинематографистов, болшевской «коммуналки», затрапезной, уютной, прославленной великими постояльцами. Эти последние в большинстве своем были бессребреники, недвижимости не нажили, дач не имели. Тем более Райзман, который сталинских апартаментов на улице Горького не получал и оставался до конца дней в скромной квартире довоенного кооператива на Большой Полянке, дом 28, на фасаде которого есть мемориальные доски Ефима Дзигана, Григория Рошаля, а Райзмана — нет.

Некрасивый, если не уродливый, согласно общим стандартам, малорослый, сухой, рано облысевший, востроносый («муравей глазастый» — хорошо и любовно назвал его Андрей Кончаловский), Райзман был безупречно элегантен, всегда прекрасно одет и по-мужски абсолютно неотразим, обольстителен. Были в нем, видимо, какие-то тайные флюиды. Женщины из-за него страдали, разводились с мужьями. Ходили слухи: не зря же он на каждый свой фильм берет новую исполнительницу. Но лично мне, наблюдавшей Юлия Яковлевича в «Болшево», довелось видеть его всегда рядом с милой женой Сюзанной Андреевной Тэр, бывшей монтажницей. Они были трогательно дружны. Влюблена ли в Райзмана была и я? Естественно — как все!

Киношной притчей во языцех стали калоши, которые бессменно носил джентльмен Райзман. Иной даже и «Машеньки» не видел, но пересказывал анекдот про его калоши. Однажды я осмелилась спросить, как подобный колхоз сочетается с его обликом денди. «Колхоз? — рассмеялся Юлий Яковлевич. — Но когда я вхожу в помещение, мои штиблеты сверкают, как лакированные». Спишем это на странности великих или на чудачество.

Исключительная скромность украшала Райзмана и в профессии, и на общественном поприще. Он всегда был в стороне от большой советской игры, хотя званиями-наградами не был обделен, был лауреатом многих Сталинских и Госпремий, Народным артистом СССР, Героем Социалистического Труда (и это уж точно — всю жизнь вкалывал за здорово живешь!). В партию не вступал. Постов нигде и никогда не занимал, в отличие от многих своих маститых коллег, кто и фильмы снимал, и книги писал, и идеологические теории разрабатывал. Имея звание профессора, Райзман редко вел мастерские во ВГИКе. А в 1960-х преподавал специальность «работа режиссера с актером» на двух выпусках Высших курсов сценаристов и режиссеров. Студентами Райзмана были

«Каторга»

Глеб Панфилов, Александр Аскольдов, Толомуш Океев, Константин Ершов, Марк Осепьян, которые его обожали, а он смущенно повторял, что обучать «стесняется».

На трибуну выходил редко и неохотно, но говорил всегда по существу, просто и четко. Ему было свойственно не ораторское красноречие, а прекрасная московская речь — вот бы теперь собрать стенограммы его выступлений!..

Журналистам отвечал формально, годами повторял одно и то же, а «рассекретился» лишь за несколько месяцев до кончины и в интервью от 5 марта 1994 года дал многие откровенные оценки былых событий, вспомнил забавные сюжеты из прошлой жизни (правда, мы, болшевские соседи и «доверенные лица», кое-что от него и раньше слышали, но «не для газеты»). Вообще же был молчаливым и даже скорее скрытным, осторожным — жизнь научила...

На «Мосфильме» Райзман с конца 60-х возглавлял Третье творческое объединение вместе с Михаилом Роммом и продолжал руководить им единолично после смерти Ромма. Цвет сегодняшней отечественной режиссуры вышел из этого объединения.

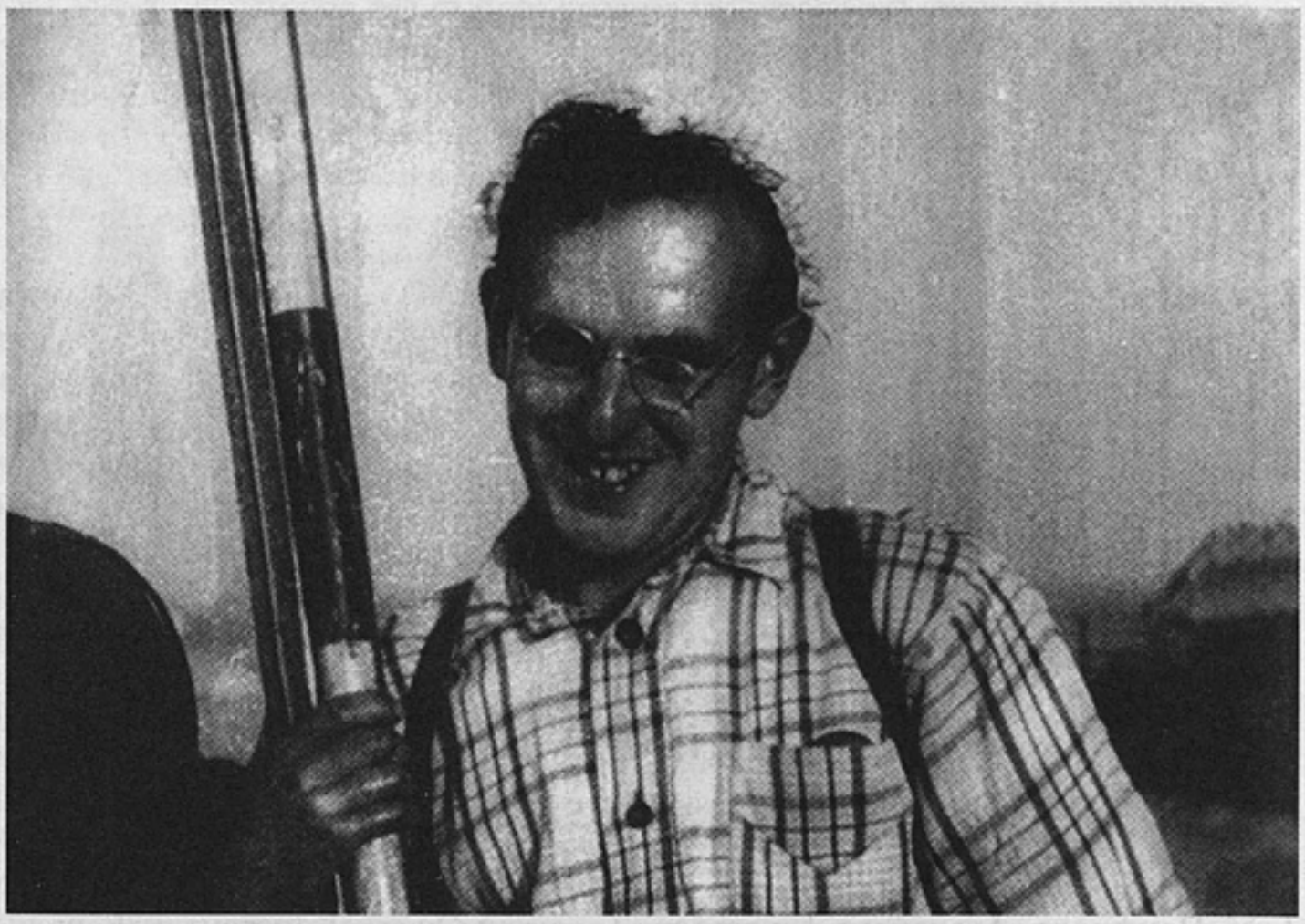
«Двадцать лет работы с Райзманом, — пишет Вадим Абдрашитов, — это удивительное время, благодаря его человеческим и творческим качествам и той замечательной атмосфере, которую он генерировал. Он художественно руководил всеми нами. Юлий Яковлевич был нашим учителем и, надеюсь, для кого-то и старшим другом. Я вспоминаю эти годы как постоянный урок мастерства, как мастер-класс».

Незабываемое счастье, подарок судьбы, великая удача встречи с Райзманом — эти слова учеников, коллег, помощников на разные лады повторялись в фильме «Долголетие», снятом с любовью и горечью на студии «Арк-фильм» после его смерти.

И все же, перечитывая биографию Ю.Я.Райзмана, не избавляешься от ощущения некоей обособленности, чтобы не сказать — маргинальности.

Он никогда не бывал «раскручен» прессой, никогда не имел никакого «пиара», выражаясь сегодняшним слогом.

Еще в 1960-х, собирая материал для очерка о Райзмане в книге «Портреты», я удивлялась бедности киноведческой литературы о нем. По сравнению не только с Эйзенштейном или Довженко (куда там!), но, скажем, с Роммом, с фэксами — о Райзмане всего одна книжка М.Зака, изданная в 1962 году. С тех пор почти за сорок лет (а он именно в это время снял главные свои фильмы) критики порадовали читателя всего лишь двумя портретами: «В кадре — режиссер» Л.Рыбака (1974) (причем половина книги-брошюры отдана С.Герасимову) и «Юлий Райзман» М.Черненко (1983). Профессиональный журнал «Киновед-



«Земля жаждет»

ческие записки», послужив поистине спасением гибнувшей было истории советского кино, за шестьдесят выпущенных номеров лишь однажды и вскользь упомянул о Райзмане в № 26 — во фрагменте эссе «Человек оттепели».

«Искусство кино»? Правда, с него спрос меньше, его профиль — оперативная актуальность. Но и здесь после обширного, в пяти номерах за 1967 год, репортажа «500 часов у Ю.Райзмана» о съемках «Твоего современника» и содержательного интервью Григория Цитриняка «Райзман-1983» (1984, № 3) журнал вспоминал о Райзмане изредка, в ретрорубриках типа «Иллюзион» (1987, № 5) или «Повторный сеанс». Но это были прижизненные публикации, в In Memoriam Юлий Райзман не попал.

Что это все значит? Киноведческое забвение? Или намеренный остракизм? Ведь киноведение к его наследию практически не обращалось. Видимо, причина этого, кроме общих бед нашей кинолитературы, в том, что на Райзмана накладывается публицистический негативизм, адресовавшийся всему советскому кино как «пропагандистскому» и «ангажированному». Но если попытки развенчать Эйзенштейна встретили отпор, то у «нераскрученного» Райзмана защитников не нашлось.

Да, признаемся, и раньше Райзман не входил в «престижно-референтную» группу авторитетов киноведения, тянущую за собой шлейф давних авангардных оценок плюс негласные клише некоего «неогамбургского счета» кинокритической элиты — кстати, интересно было бы исследовать саму эту формотворческую лабораторию влиятельных репутаций, откуда при одном упоминании Райзмана и сегодня из уст в уста передается сказанное каким-нибудь из киноведов с поджатыми губами: «А Эйзенштейн говорил: «Папенька краивал лучше» (это о Я.И.Райзмане, блестящем портном, одевавшем бояр в «Иване Грозном»). Или что-нибудь вроде: «Частная жизнь» — это безнадежно архаично».

Но я свидетельствую, что студенты Высших курсов, начинающие кинематографисты XXI века, в первый раз посмотрев «Частную жизнь» Юлия Райзмана, были просто в восхищении от того, как это «суперсовременно и навечно». А статья о ретроспективе в журнале «Кинофорум» названа «Юлий Райзман — режиссер будущего?».

Правда, в 2003 году столетие со дня рождения Райзмана на фестивале «Белые Столбы» было все-таки отмечено. Однако не ретроспективой, как хотелось бы, а единственным показом, для чего был парадоксально избран «Кавалер Золотой Звезды» (1950) по роману лакировщика Бабаевского, «компромат» в реноме Райзмана, стыдливо замалчивающийся в «приличном обществе» по сей день.

Оказалось — режиссерский шедевр.

Надо смотреть его фильмы — вот в чем дело!

Но хватит жалоб! Откроем книгу «Записки последнего сценариста» Анатолия Гребнева, соавтора «Визита вежливости», «Частной жизни» и «Времени желаний». На страницах этой правдивой хроники наших дней запечатлен и сверкающе талантливый, чуть гротескный, но полный нежности и восторга портрет Юлия Яковлевича.

Ну и, конечно, как всегда, нас учит уму-разуму заграница. Сначала на Международном фестивале в Локарно, потом в парижском Центре Помпиду с декабря 2002-го по февраль 2003-го проходили огромные показы нашего архива под названием «Другая история советского кино (1926—1968)». В селекцию, подготовленную видным историком Бернаром Эйзеншицем, вошло пять картин Райзмана.

Авангард 1920-х, по Райзману

Осип Мандельштам в свое время воскликнул: «Удивительна судьба сынов твоих и пасынков, СССР!»

По сравнению с трагедиями ГУЛАГа, с драмами запретов, проработок, простоев, выпавших на долю кинематографических коллег Райзмана, ему досталась судьба благополучная.

И общий климат кинематографа тех лет, и зигзаги отдельных жизней, и «география творчества» великих советских мастеров были таковы, что сегодня — Сталинская премия и орден, но завтра, возможно, — разгром в «Правде» и ссылка.

А Райзман? Действительно, и в его жизни был случай, когда вождь почему-то озлобился на безобидную комедию «Поезд идет на Восток» про транссибирский экспресс, хотя до того восхищался «Летчиками», детей своих водил смотреть это кино про авиацию и о фильме «Машенька» (по сценарию Габриловича) благосклонно изрек: «Народу необходимы чувства». Но дело было не в одном Сталине, а в его постройке, пронизанной им сверху донизу, в тотальном сталинском совке. Может, у генсека просто живот заболел и он вышел из зала, бросив остроту, что сходит на «этой остановке», и пошло-поехало. И уже после его смерти, и в умилительную оттепель, и в конце 60-х, и в 70-е регулярно на сдаче каждой картины пили кровь, заедали поправками, учили жить и снимать кино. Так что руководитель объединения пришпиливал на лацкан пиджака свою «гертруду» (звезду Героя Соцтруда) и катил в Госкино отбивать от очередной редакторши талантливый сценарий начинающего драматурга. Абдрашитов колоритно рассказывал о том, как Райзман со звездой на груди пробил «Слово для защиты» и вообще постоянно пробивал то одно, то другое, то третье.

Но это была средненормальная обстановка кинематографа, не более того. И даже в кампанию «борьбы с безродными космополитами», сиречь антисемитскую травлю, Райзман при всем своем еврействе не попал (в Интернете в статье на сайте «Райзман» ошибка: написано, что, дескать, он тоже пострадал; нет, Райзмана обошло).

Его фильмы вписываются в общепринятую периодизацию советского кино: экспериментальные 20-е годы, звуковой «соцреалистический экран» 30-х, «сороковые-роковые», «малокартинье» начала 50-х, оттепель и так называемый застой. Каждая из эпох точно и подробно прочитывается на экране этого реалиста по призванию. И тематика фильмов идейно выдержана. Но в них постоянно происходит какой-то сбой. Видимой советской хрестоматийности постоянно что-то противоречит, мешает. Райзман и такой же, как его ровесники кинематографисты, и не такой. Скорее всего, это объясняется индивидуальностью художника. Какой-то его особостью.

Райзман не из «революцией мобилизованных и призванных», не из провинциалов, штурмующих столицы с сибирских заимок или из местечек западной черты оседлости. Не строит ни Башню III Интернационала, ни памятник Робеспьеру. В категориях 20-х годов он — «попутчик», хорошо еще, что не «окопавшийся буржуй». В категориях 60-х — отнюдь не диссидент, не правозащитник, скорее — конформист. Тему искреннего «советского Райзмана» (конечно, с улыбкой, с любовью) развивает Андрей Смирнов в замечательной речи для

фильма «Долголетие». Лично я думаю (уверена!), что Юлий Яковлевич никакой не «просоветский», а очень хитрый аутсайдер, себе на уме, и с ними, молодыми, языкастыми, был не вполне откровенен, при этом горячо их любя.

Начало биографии и происхождение — факторы первостепенные для ранних советских лет.

До революции Райзман учился в частной гимназии статского советника П.Н.Страхова. Поздравляя с 80-летием товарища по той же гимназии и коллегу по кино, Евгений Габрилович вспоминал «кудрявого с гитарой Юленьку, интересующегося девушками, и они интересовались им». В совместном фильме «Последняя ночь» оба любовно воссоздали по своим личным впечатлениям гимназический бал.

К 1917 году у отца Юлия Райзмана было солидное портновское дело на Кузнецком мосту, он обшивал великих князей и считался «лучшим мастером фрака», как писал о Я.И.Райзмане Эйзенштейн. К счастью, новая власть не причислила портных к эксплуататорам, а взяла себе в обслугу. Райзман-отец начал работать в «Торгсине», так что первые советские дипломаты отправлялись за рубеж в его безупречных смокингах.

Сын тоже адаптировался. В голод военного коммунизма вместе с соседом по Рождественке Рубеном Симоновым отбивал в каком-то шалмане чечетку за мешок пшена, за воблу преподавал физкультуру в рабочей школе и, нацепив красный бант, но не сделав какого-то политического выбора, ходил на митинги, больше как на зрелище.

Хрестоматийная большевистская трактовка социалистической революции была освоена Райзманом немало лет спустя — в снятой к двадцатилетию Октября «Последней ночи». В основе драматургии этой историко-революционной саги по сценарию Евгения Габриловича — симметрия семейных кланов рабочих и фабрикантов (старик рабочий Захаркин и его старший сын большевистский вожак — старик капиталист Леонтьев и его старший сын командир юнкеров и т.д.). По удачному выражению М.Черненко, это были «не столько индивидуальности, сколько индивидуализированные классовые монотипы». Но на экране развертывалась, обволакивала зрителя и сбивала геометрию классовой борьбы уже чисто личная, райзмановская панорама. Картина открывалась не кремлевскими стенами, не рабочими дозорами и прочими символами сакраментальной для всех даты 25 октября 1917 года, а наездом на афишную тумбу с плакатом кинофильмы «Жизни немые узоры».

В эту же ночь в гимназии — бал с конфетти и оркестром, нарядная публика, вальс, «игра глаз»: хохотушке и кокетке, дочери фабриканта Леонтьева, приглянулся робко влюбленный в нее, в «девочку из другого круга», хорошенький гимназистик, «кухаркин сын» Кузьма Захаркин, который именует себя более благозвучно — Альфредом. И этих детей, пусть классовых неровней, но равно беззащитных, завертит гибельная осенняя ночь. Это Октябрь в Москве, по Райзману.

Но это все будет потом, а в годы революции Юлий Райзман, окончив гимназию, поступил сначала во Вхутемас, потом в Московский университет, где, вследствие экстренных реформ, образовалось спорадическое литературно-художественное отделение факультета общественных наук.

Долго там он не задержался, ушел. Увлекся кинематографом, «возможностью заглянуть в глаза человеку», как в дальнейшем он сформулировал специфику кино. Но уже тогда «люди, люди, люди», «погружение в их жизнь», «растворение в жизни» — стали его девизами.

Кинематографическая судьба Райзмана началась на фабрике «Межрабпом-Русь», в стороне от Мейерхольда и Фореггера, от ЛЕФа и Пролеткульта. В павильоне на Масловке, построенном еще владельцем «Руси» купцом Трофимовым. После пожара, уничтожившего все хозяйство дотла, «Межрабпом-Русь» переезжает в ресторан «Яр». Акционерное общество, спонсируемое международной пролетарской организацией (парадоксы эпохи!), и его кинематограф похожи на оазис частновладельческого прошлого — фабрика крепкая, оснащенная, прибирает к рукам все «наилучшее», все таланты, имена.

Райзман был принят на «Межрабпом» по протекции самого директора М.Н.Алейникова секретарем литчасти, но с первых дней он рвался туда, где пахло озоном и ацетоном, толкался в декорациях и массовках на подхвате. Сы-

«Летчики»

грал, кроме «Шахматной горячки», несколько маленьких эпизодов, но нещадно ругал себя в кадре.

Кстати, перед нами феномен профессии: как единодушно утверждают все снимавшиеся у Райзмана, его режиссерские показы были потрясающими по выразительности, причем именно артистическими. То есть он предлагал актеру не наметку, не абрис роли, а образ — и как!

На съемках «Твоего современника» (1968) режиссер-практикант Н.Оганесян ухитрился снять скрытой камерой «рабочий момент».

Репетируют сцену в общежитии, где герой картины начальник стройки Губанов внезапно разоткровенничался со случайной встречной, доброй фабричной девчонкой Зойкой. Режиссер в выгородке сначала ведет с актрисой сцену сам — за Губанова. Райзман простужен, на голове какая-то меховая пилотка, ежится — ну маленький Мук да и только! Но внутренняя насыщенность, правда состояния, обаяние интонации таковы, что сменившему в кадре своего временного дублера импозантному Игорю Владимирову трудно дотянуться до режиссерского экспромта, приходится подражать.

И на все долгожитие сохранится у Райзмана это его режиссерское актерство. Так же, как и вспыхнувшая в юности страсть снимать кино, каждодневно, неутомимо. Вся жизнь его пройдет на производстве.

Во второй половине 1920-х годов разразилась подогретая газетными спорами небезызвестная в истории кино конфронтация «традиционалистов» и «новаторов».

«Новаторы» проклинали старорежимную киношку («русско-немецкую психодраму объявляем прокаженной» — из манифеста Дзиги Вертова). «Традиционалисты» манифестов не сочиняли, знали свое, делали фильмы на публику, не чураясь ни большевистских лозунгов, ни новаторства, ни конъюнктуры.

По прошествии десятилетий видно, что на практике не столь уж полярно расходились эти позиции. На «Межрабпом-Руси» (с 1928-го «Межрабпомфильм») снял культовую «Мать» В.Пудовкин по М.Горькому, там работал Л.Кулешов, снимал свои искрящиеся комедии Б.Барнет. В то же время оплот новаторства фабрика «Совкино» выпустила скандальную бытовую драму «Третья Мещанская» А.Роома.

Смешение! В него-то и вклинивается Юлий Райзман.

Получилось так, что он попал не в левое крыло, где трудились попутчики авангарда, а в самую что ни на есть махровую «Русь» да еще ассистентом на проклятый левыми хит 1926 года — «Медвежью свадьбу» (сценарий по фантастической повести Мериме самого наркома Луначарского, постановка экстра-традиционалиста Эггерта, актерский состав из московских театральных звезд: Ю.Завадский и супруга наркома Н.Розенель, а операторы П.Ермолов, снявший ленинскую хронику, и только что сделавший с Эйзенштейном «Броненосца «Потемкин» Эдуард Тиссэ — еще один вензель эпохи!).

Революционная пресса шельмовала «Медвежью свадьбу» как эталон пошлости, публика обожала и ломилась в залы (высший кассовый рейтинг 1926 года).

На фронте под Берлином, 1945

Для начинающего Райзмана это было и полезно, и опасно: соблазн кассового успеха всегда опасен. Но у новичка оказался хороший вкус: взяв от Эггерта секреты профессии, ориентацию на актера, сюжет, занимательность и внятность действия, он отринул маслянистый глянец, театральный макет в кадре, густой грим, парики, лак и немецкую сентиментальность межрабпомовского боевика. Следующие свои ассистентские обязанности он выполнял уже у Протазанова на «Процессе о трех миллионах» и «Сорок первом». Но учителями ни Эггерта, ни Протазанова не считал, говорил: «Я совершенный самоучка!» (Прибавим сюда и забавное определение Анатолия Гребнева: «Он — самородок — пусть и не выходец из деревни, а столичный пижон с еврейским папой-портным».) Да и пробыл Райзман в «Межрабпоме» ассистентом режиссера недолго — меньше трех лет.

Дебют постановщика (с режиссером А.Гавронским, чья дальнейшая жизнь в кинематографе сложится трудно) состоялся на небольшой киностудии «Госвоенкино», куда Райзман попал из-за призыва в армию: при содействии Луначарского он был отправлен не в полк, а в ведомственное кино. Правда, его первая картина «Круг» к Красной Армии отношения не имела. Сюжет — криминальный: следователь по ходу сбора улик узнает, что его собственная жена — любовница обвиняемого; место действия — нэповская Москва, среда — интеллигенция, способ раскрытия характеров и взаимоотношений — психологизм.

Фильм не был замечен, пресса была кислая: дескать, банальная драма в старом духе. Будь тогда молодой Райзман увереннее в себе, он мог бы рассказать с экрана немало историй из той смутной поры. Позади и голод, и холод, и ЧК военного коммунизма, жизнь входит в фазу страстей и погони за удачей: роскошные рестораны, рулетка, манящие вамп-нэпачки соблазняют красных командиров и наркомов — словом, декорации «Зойкиной квартиры» М.Булгакова, скандальной премьеры вахтанговцев 1926 года.

Райзман великолепно знал тот мир. Однажды сам сочинил сюжет и написал либретто драмы «Темное пятно» для уехавшего на Украину Гавронского. Спустя годы, в Болшеве он будет с юмором рассказывать и про каких-то королей крахмальных воротничков, кому за миллионы отдавались красавицы актрисы, и про некую знаменитую на Столешниковом фатальную Киру-Катафалк, которая одного за другим хоронила своих мужей...

Но в воздухе уже иные веяния: реконструкция, культурная революция. Близится «год великого перелома», начало тотальной коллективизации и индустриализации. Райзман хотел идти в ногу с эпохой и сделал резкий рывок к историко-революционной теме в фильме «Каторга» и к комсомольской теме в «Земля жаждет».

Основательно забытая «Каторга» смотрелась на ретроспективе как, в определенном смысле слова, режиссерская мастерская, удивляя оригинальными композициями кадров. Но и при всех экстравагантностях сюжета (политические в камере сибирского острога решались на коллективное самоубийство, чтобы прокричать миру о безобразиях и зверствах, здесь творящихся) картина казалась чем-то знакомым, déjà vu у Эйзенштейна, у фэксов. Резкий контраст физического уродства начальника тюрьмы Остробейло, хлипкого карлика на высоких каблуках с амбициями Наполеона, и благородной иконописной красоты лидера политических тоже был уже опробован до него, как и рефрен картины — снежная метель на тракте. Словом, Райзман выдерживал экзамен на причастность к модным исканиям эпохи, но еще не был собой.

Картиной «Земля жаждет» Райзман вклинивался в другую широкую кампанию тех лет под лозунгом «Кино на Восток!». И хотя все хвалили (даже американец Кинг Видор) ликующий финал, где мощный поток воды прорывал скалы и бурлил, орошая мертвую пустыню, собственно райзмановским были — лица приезжих комсомольцев и жителей Каракумов.

Уроженец тех мест, туркменский классик Ходжакули Нарлиев, представляя фильм на ретроспективе, восхищался интуицией Райзмана в его воспроизведении пейзажа и типажей. Да, для москвича Райзмана опыт фильма «Земля жаждет» и снятого вслед за ним «Рассказа об Умаре Хапцоко» (1932) был еще и (кроме ответа на актуальные лозунги дня) опытом пристального документализма и экранной физиономистики.

Со старым горцем Умаром (второе название немой киноновеллы — «Адыгейская лампа») и продвинутые зрители ретроспективы, и маститые киноведы познакомились впервые — пленка была взята на Форум из глухого загашника. Скорее, «культурфильм», «видовой», с притянутым сюжетом об электричестве в глухом северокавказском ауле был открытием неведомого ландшафта. До Райзмана и его постоянного (с «Круга» до «Поднятой целины») оператора Леонида Косматова вряд ли кто-либо воскрешал на экране эти труднодоступные места. И снова подлинность, кисть портретиста — каждая морщинка, каждый лоскут на рубище семидесятипятилетнего адыгейца облюбованы режиссером и обласканы камерой так же, как раньше в «Круге» орлиный профиль премьера Анатолия Кторова.

Немые фильмы, могикане уходящего золотого века, задерживались лишь на окраинах кинодержавы. А для Райзмана «Адыгейская лампа» — постскриптум к той поре, когда он старательно приобщался к авангарду.

Семантика белого цвета

Свое кино — звуковые «Летчики» (1935).

Картина запущена на отстроенной в деревне Потылиха кинофабрике «Мосфильм». Это развернутая эпопея коммунистического присвоения неба: «Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц!» За кадром громкий и мажорный авиамарш композитора Николая Крюкова.

Но вот и первая панорама: по какому-то невзрачному полю вперевалочку шагает мешковатый невысокий человек в комбинезоне. Мы не видим его лица, потом различаем непримечательный профиль.

Подобный ввод характерен для Райзмана. Назовем его — «быка за рога» или «прямо к делу». Это антипод поэтических метафор, что полюбились немому кино вслед за «Броненосцем «Потемкин» с его морской волной, бьющей о брег, она же — символ волны революционной. Первые кадры фильмов Райзмана сознательно антизнаковы и антипатетичны. Им надлежит быстро ввести зрителя в само действие и как бы уже изнутри работать на сюжет. Отношения героев намечаются, как правило, без слов, обменом взглядами, «переглядкой» и подтекстом (последнему в советском кино будет предназначена совершенно особая роль).

Молчаливый диалог глаз — традиционный русский психологизм, унаследованный экраном, еще Иван Мозжухин открыл его для себя и назвал «укрупнением эмоции». Через десять лет Райзман назовет это «способностью заглянуть человеку в глаза» и в «Летчиках» предложит свой особый — антимонтажный — режиссерский контрапункт, а именно, чтение людских драм, мыслей и чувств да и всей рассказываемой с экрана истории «по глазам».

Итак, человек среднего роста и среднего возраста долгим проходом по летному полю открывает картину. Это начальник авиашколы Рогачев проверяет готовность к полету, а командир отряда Беляев ему рапортует.

Обход пилотов — одновременно и экспозиция типов. Беляев — ас, по тогдашним меркам, красавец. Иван Коваль-Самборский играл «первых любовников по-советски» (Говоруха-Отрок из «Сорок первого»), пока не угодил на семнадцать лет в ГУЛАГ.

В роли Рогачева — дебютант. Это театральный артист Борис Щукин, вахтанговец, смешной заика Тарталья из «Принцессы Турандот» и потрясающе сыгранный Егор Булычов. Щукин — снайперское попадание. Некрасивый, лысоватый да еще с глубоким рубцом на голове (шрам и ордена с гражданской войны). Дальше выяснится, что ему необходима операция на сердце — таков у Райзмана представитель романтической профессии летчика. И однако именно его, а не широкоплечего блондина лихача Беляева избирает юная Галя Быстрова, единственная девушка в летной школе. Завязка любовного треугольника (критика боялась этих старорежимных слов) — обмен взглядами, самоуверенная улыбка Беляева вдогонку летчице-подруге и полные робости и смущения глаза Рогачева.

Сказывалась мода середины 1930-х на «утепление» героя. Если бы «выставить в музее плачущего большевика», вряд ли бы на него «глазели ротозеи», как раньше предполагал Маяковский. Теперь большевики скрывали слезы, уставали и болели. Щукину довелось после умирающего Булычова параллельно с «Летчиками» играть обреченного на скорую смерть комкора Малько в «Далеком» Афиногенова. Судьбы героев оказались пророческими: вскоре сорокапятилетний Борис Щукин умер от сердечной болезни.

Проходы Рогачева, великолепно снятый пробег Беляева во время авиапраздника и другие панорамы «Летчиков» шли на фоне выстроенных в длинный ряд самолетов. Сегодня нам, пассажирам «Боингов», кажутся трогательно-игрушечными эти фанерные птички, так же как их кувыркания, фиоритуры и мертвые петли в чистом небе. Но современников это покоряло. Ромм, не столь уж щедрый на похвалы собратьям и (по секрету!) не без ревности к своему коллеге и другу Юле, писал о том, как легко и просто Райзман внушал зрителям горделивую мысль о мощи родной авиации. Придирчивый критик Б.Алперс разразился в газете «Кино» (1935, № 15) перечислением режиссерских достоинств: и тем, что аэроплан в фильме обыгран, как живое существо, словно отдыхает после работы, когда команда «массирует его крылья, проверяет его металлическое сердце»; и общим «колоритом прозрачности, чистоты и нарядности»; и ролью белого цвета: «Как стилистический лейтмотив, выполняющий смысловое и эмоциональное назначение, режиссер использовал белый цвет в соединении с сильным светом: белые костюмы летчиков, белые халаты парикмахеров, больных и санитаров, белые стены домов и больницы, белые крылья самолетов».

«В «Летчиках» Райзман и Косматов затопили кадры солнцем, и даже тени самолетов приобрели воздушную легкость», — пишет в своей книге о режиссере Марк Зак.

Но белый цвет авиационной ленты — не только удачное решение темы, а еще и знак некоей общей стилистической тенденции в искусстве середины 1930-х.

Можно назвать этот период «предсоцреализмом», когда именно белый цвет довлеет в живописи Дейнеки и Лабаса, а на экране он играет солнцем, красотой и радостью во «Встречном» Юткевича и Эрмлера, в изысканном «Строгом юноше» Роома, в «Цирке» Александрова, в «Чудеснице» Медведкина, а еще раньше трепетал в праздничном прологе к «Одной», где под звуки музыки Шостаковича мчался по белым солнечным улицам Ленинграда белый, украшенный пышными белыми розами сказочный трамвай.

Кончилась коллективизация, наступило успокоительное затишье. XVII партсъезд называют «съездом победителей», когда еще никто не знает, что все до одного делегаты-победители будут объявлены врагами народа, что на пороге Большой террор. Но в пересменок, в интермедию иллюзорного социального благоденствия кино щедро бросает обществу обаятельный, человечный мажор.

Юлий Райзман с женой Сюзанной. Май 1945 года

Дискурс и подтекст

Хроника чувств, лирический подтекст любви — это кинематографическое открытие Райзмана в «Летчиках» — были еще важнее для его собственного творчества, для, как говорил Габрилович, «райзмановского течения», нежели сияющая белизна в кадре. Тот же Б.Алперс точно фиксировал нюансировку игры Щукина: «Меняющееся выражение глаз, улыбка, поворот головы, интонации складывают подводное движение роли. На таких еле уловимых деталях определяется отношение Рогачева к летчице Вале (неточность: летчицу, которую прекрасно играет Е.Мельникова, зовут Галя. — *Н.З.*). На какую-то лишнюю секунду его взгляд задерживается на ее лице, и в нем проскальзывает неожиданная нежность и внимание...»[1]

Подводное движение роли, микрохроника чувств, выражаемая не в словах и не в поступках, а в истине внутренней жизни, — ведь это и есть подтекст, привычно именуемый «чеховским».

«Под текстом, под сюжетом постоянно проходит перестройка киноязыка. И это становится внутренней темой. Перед нами любовный треугольник. Он пунктиром намечен, и от этой пунктирности идет вся прелесть постоянного диалога на подтексте», — пишет в наши дни Е.Марголит.

Сам текст, словесные диалоги он считает косноязычными до убожества: «Речь идет о людях, которые совершенно лишены слова, способного передать непосредственно их самих. Индивидуальность уже появилась. Но собственного слова у нее еще нет»[2].

Однако отсутствие «собственного слова» здесь отнюдь не «природное», это нормальные образованные люди, специалисты-авиаторы, а не троглодиты или аборигены. Они осваивают не *слово*, а внедряющийся в быт советский *дискурс*.

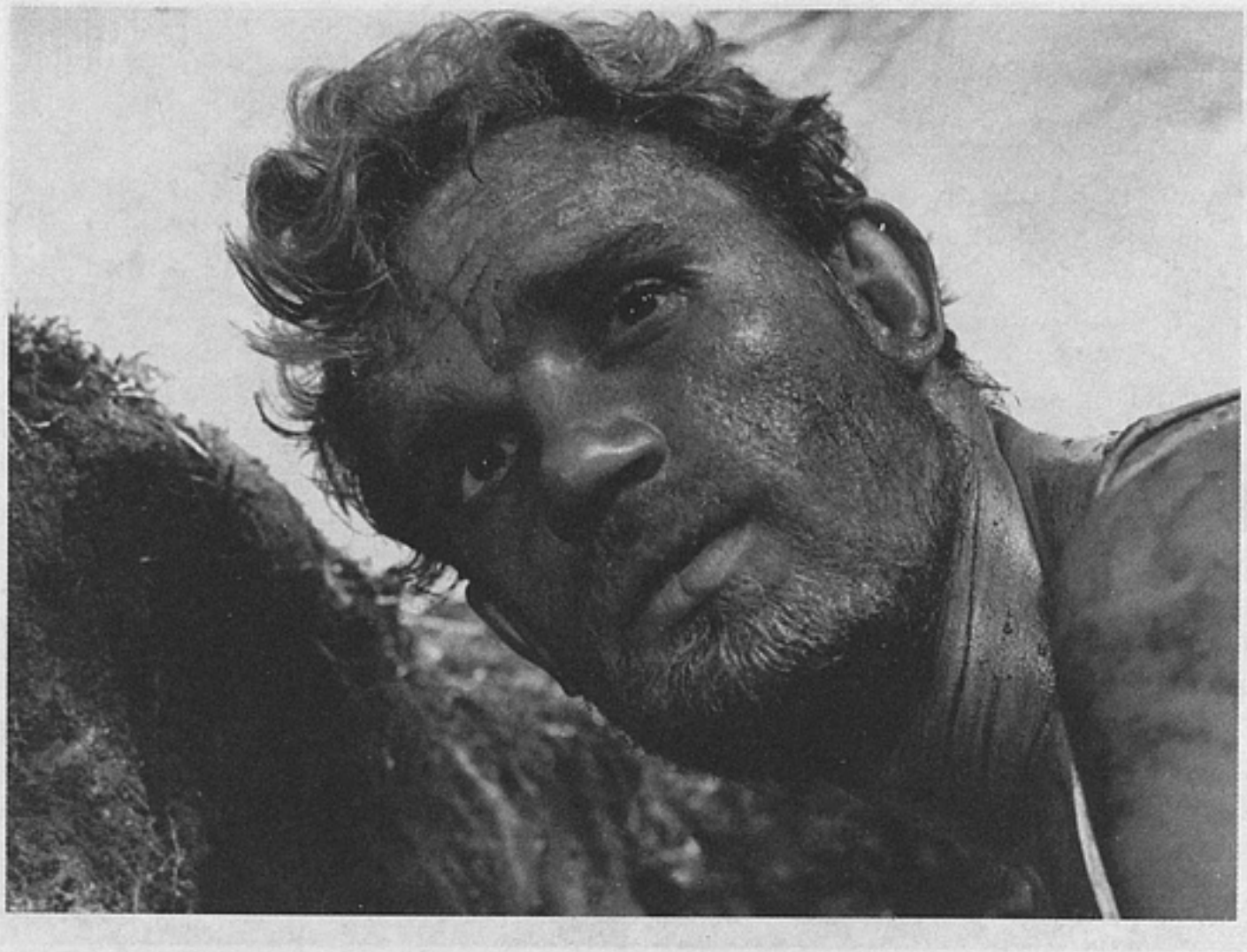
Этот термин Мишеля Фуко в нашей публицистике последних лет настолько затаскан, что почти утратил смысл. Но в данном случае он точен.

Советский дискурс — это искусственная, реющая над бытовым и вообще нормальным русским языком смесь из клише пропаганды, бюрократии, изречений классиков марксизма и далее генсеков КПСС, предназначенная для сотворения особого социального и психологического типа — «гомо советикуса».

---

[1] Алперс Б. Дневник кинокритика. 1928—1937. М., 1995, с. 132.

[2] См.: Close-up. Историко-теоретический семинар во ВГИКе. М., 1999, с. 196.



«Коммунист»

Герои раннего звукового кино начала 1930-х небессловесны, нет! Они осваивают советскую «новоречь» (термин Джорджа Оруэлла в «1984»), «партийную мову» — дискурс!

Девушка входит в кабинет начальника. «Вот вы столько лет в партии, помогите мне разобраться...» — начинает она, робея.

Ближе к финалу картины Рогачев получает назначение на Сахалин, спрашивает: «Солнце там есть?.. Партия есть?.. Советская власть есть? Еду!»

Пародийный текст сценариста А.Мачерета? Конечно, юмор присутствует, делают фильм люди все-таки культурные, закончившие, по крайней мере, гимназии. Просто это сознательно воспроизводимый дискурс, который станет официозной и бытовой речью советских лет.

Но кроме дискурса это кино предлагает и *подтекст*. Начальник Рогачев и учлет Быстрова говорят на дискурсе, а глаза Гали и Николая Ивановича, улыбки, голос ведут иную речь, речь человеческих чувств. Язык любви.

По выходе «Летчиков» отмечалось, что люди свободно владеют звуком, тогда как во многих современных картинах актеры напряжены, говорят не своими голосами. Дискурс райзмановских персонажей входил в фонограмму наравне с шумами моторов, авиамаршем, говором толпы на празднике. Народ еще только учится советской речи. Помните умилительный, на засыпку вопрос Фурманова Чапаю: «А ты, Василь Иваныч, за кого, за большевиков аль за коммунистов?» Как мило и забавно! Да и райзмановская Машенька, само простодушие, сама естественность, во время учебной тревоги обращается к захваченному на носилки незнакомцу: «Товарищ! Товарищ, вы отравлены...» — и напяливает на него противогаз.

Но нельзя забывать, что в райзмановском правдоподобии всего, в том числе и советского дискурса, вовсе нет осуждения.

Помню разговор с Юлием Яковлевичем после того, как он прочел очерк о себе в моей книжке «Портреты». Деликатный, доброжелательный, он не бранился, как это часто бывает с «творческими работниками», всегда недовольными писаниями критиков. Но высказал замечание по поводу того, что я, справедливо считая Машеньку выразительницей поколения, принявшего на себя первый натиск войны, привожу много разных примеров, не всегда близких. Например, у меня был кусок о московской школьнице Нине Костериной, героической девушке-фронтовичке, предвоенные дневники которой, эти потрясающие документы времени, публиковал тогда «Новый мир». Райзман дневники Нины не чи-

тал, сказал, что прочтет обязательно. «Но это же другая среда, — прибавил он. — Московская десятилетка, театры, библиотеки, аресты родителей. А Маша на вокзальной почте работает...» Зато одобрил фразу: «Они брали от эпохи ее лозунги и переплавляли в чистое золото души».

В своих героях, обитающих в коммуналках и общежитиях, изъясняющихся на новоречи, Райзман хотел и умел видеть никак не «гомо советикуса», а просто человека: «Люди, люди, люди...» Этому, в частности, и служил подтекст.

Подтекст, едва ли не декларативно задействованный Райзманом в «Летчиках», будет играть спасительную роль для очеловечивания всего советского кино. Колхозные конфликты, ударники, скандалы с выполнением плана посева или строительства клуба будут читаться с экрана хроникой чувств, признаниями в любви, обидой, ревностью. Посмотрите «Щедрое лето» Б.Барнета, «Простую историю» Ю.Егорова, «Отчий дом» Л.Кулиджанова, даже одиозный «Кавалер Золотой Звезды» — разве они про соцсоревнование?

И здесь Райзман первооткрыватель.

Звездный час

Юлий Райзман и руководимая им группа фильма «Берлин» два месяца до штурма продвигались к германской столице вместе с 5-й ударной армией 1-го Белорусского фронта.

Фильму «Берлин» следовало бы дать подзаголовок «Сюита Победы», что соответствует монтажу, музыке, ритму этого произведения, одновременно уникальному историческому свидетельству и подлинному шедевру кино.

В каждом кадре читается библейское: «Поднявший меч от меча и погибнет». На Унтер ден Линден не осталось не только лип, но и мостовой — рваное месиво, по сторонам пылают горящие дома, как бы десятикратно увеличенные факелы, что украшали помпезные гитлеровские парады.

Очередь к русскому кашевару-раздатчику — горечь и позор поражения. Подавленные, бледные люди, которым фюрер сулил весь мир, с котелками и кастрюлями выходят из подвалов и бомбоубежищ.

А вот советская регулировщица у Бранденбургских ворот — благодаря этим кадрам кинохроники, вошла в историю XX века юная красавица Раечка. Своими палочками-жезлами она не просто указывает путь машинам или колоннам пехоты, нет, все ее движения — радостный артистический танец. Она дает интервью корреспонденту, как заправская звезда.

На мощной, ободранной осколками колонне рейхстага надпись: «Мы защищали Одессу, Сталинград, пришли в Берлин...»

Солнечный, ветреный день, поле аэродрома Темпельгоф. Встреча представителей Верховного командования союзных войск 8 мая 1945 года. Один за другим приземляются самолеты командующих — как они еще молоды, подтянуты и веселы! Победа! Кортеж автомашин по разрушенному, поверженному Берлину движется в предместье Карлсхорст, где будет поставлена точка в ходе второй мировой войны.

Это «официоз», но он запечатлел минуты всемирно-исторического значения! В кратких кадрах удалось передать и общий контур события, и атмосферу, и тончайшие, метко схваченные психологические детали состояния участников, за которыми — мир их чувств. Здесь сквозь безупречный документализм Юлия Райзмана проступает и его натура.

Торжественное, с оттенком скорби лицо маршала Жукова, открывшего церемонию подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии.

Черные перчатки из-под рукавов мундира генерал-фельдмаршала Кейтеля, лишь одну он снял и только для росчерка пера под текстом акта, ни один мускул на лице не дрогнул.

«Выход немцев был декоративен, — вспоминал эту съемку Райзман. — Это был последний «спектакль» гитлеровцев. Кейтель был весь отутюжен. Не человек, а движущаяся статуя. В его руках маршальский жезл... Улыбка на мертвом лице...»[3]

---

[3] Райзман Ю. Вчера и сегодня. М., 1969, с. 46.

Дышащий ненавистью и презрением ястребиный профиль генерал-полковника Штумпфа.

Полные достоинства и сдерживаемого торжества лица союзников на фоне государственных флагов СССР, США, Великобритании, Франции над длинным столом победителей.

О том, с какими трудностями и препятствиями было снято это эпохальное событие, как удалось добиться у самого Жукова разрешения на съемку, в которой сначала было отказано, так как в эти минуты работали еще тридцать операторов с камерами, Райзман рассказывал с волнением и не без юмора.

«На следующий день, 9 мая, в 4 часа вечера с отснятой за последние дни пленкой на специальном самолете я вылетел в Москву. Я был единственным пассажиром. Мы подлетели к советской столице в 10 часов вечера.

Полная темнота. И вдруг небо озарилось заревом невиданного и неслыханного салюта в честь Победы. Море разноцветных огней устремилось к нам, в небо. Я метался от одного иллюминатора к другому. Не думаю, чтобы кому-нибудь посчастливилось увидеть в жизни что-нибудь подобное — салют Победы в таком ракурсе.

И через ликующую Москву, пробираясь по улицам, запруженным народом, я повез на киностудию коробки с бесценной пленкой.

Передо мной прошел самый яркий кусок моей жизни»[4].

Прекрасные, великие мгновения XX века! Прекрасный, великий фильм!

Опережающий

Последние картины Райзмана, снятые в 80-х годах, были новым словом отечественного кино по точности показа, по приметам советской действительности на ее исходе, во времена так называемого застоя, распада системы. По сути дела, картины предрекали близкие сдвиги и обвал.

«Партия становилась все лицемерней, увертливей, алчней и толстопузей. Образовалась некая новейшая ступень человечества со своим чинопочитанием, престолонаследием, трактовкой чести и подлости, своей библией, анекдотами, легендами, сознанием подвига и зла»[5], — написал в «Последней книге», изданной уже после кончины режиссера, спутник всей его жизни Евгений Габрилович.

В фильмах Райзмана такой прямой речи ни от лица самого автора, ни от лица его героев слышно не было, мешали цензура, дискурс, страх. И сверх всего — сочувствие к своим современникам и соотечественникам, даже к тем, кто наверху.

Уже в центре фильма «Урок жизни» (1955) — командир производства, то есть номенклатурный деятель местного значения. На роль Ромашко Райзман взял Ивана Переверзева, могучего кинокрасавца в амплуа социального героя.

Но литой образ командира производства, героя нашего времени подвергнут некоторому сомнению. Хамоватому Ромашко противопоставлена благородная Наташа — как бы повзрослевшая Машенька, по словам самого Райзмана.

Нет, ошибся автор серьезной книги «Кинематограф оттепели» Виталий Трояновский, отнеся «Урок жизни» к ретро старинных сюжетов, эта картина вовсе не версия неравного брака «купец и интеллигентка», здесь дело сугубо советское, здесь начат тот зондаж советской номенклатуры, который приведет Райзмана к «Частной жизни» и «Времени желаний». Очень поможет режиссеру в этом сценарист Анатолий Гребнев, человек более молодого поколения, душевно более раскрепощенный, профессионально владеющий эзоповым языком, этим живительным лекарством от тотального советского дискурса.

Детище 60-х «Твой современник», герой которого — сын того коммуниста, так человечно сыгранного Евгением Урбанским, — жертвовал личной карьерой во имя истины и разума, было последним в многолетнем альянсе Райзман — Габрилович. Далее идет период соавторства Райзмана и Гребнева, который начинается двухсерийным «Визитом вежливости» (1973) и имеет некоторые отличительные черты по сравнению с предыдущими картинами, где еще не изжита вера в индивидуальный социализм с человеческим лицом.

---

[4] Там же.

[5] Габрилович Е. Последняя книга. М., 1996, с. 98—99.

На съемках фильма «Странная женщина»

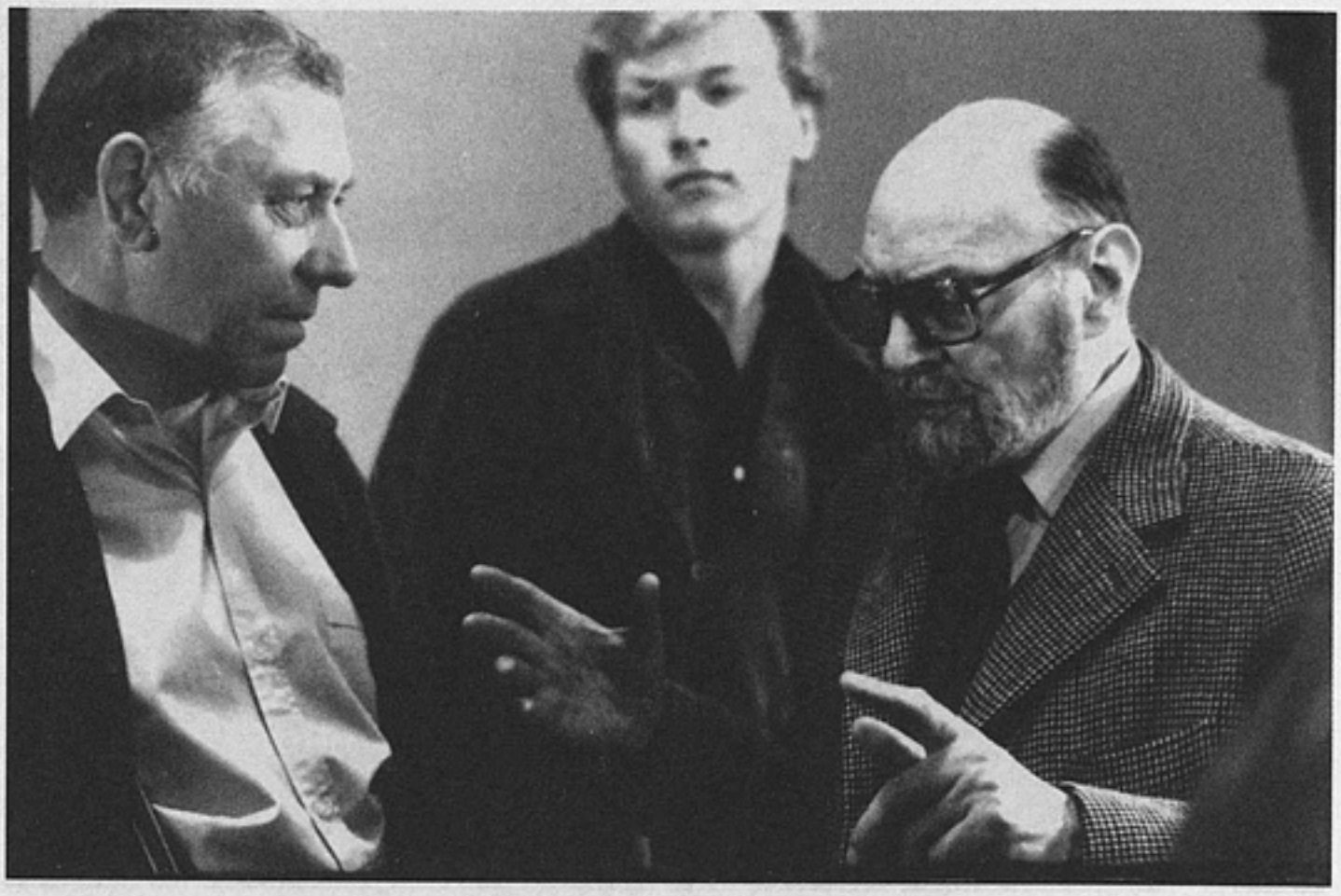
Замысел этого фильма был необычен и уклонялся в сторону от постоянных райзмановских тем. Режиссер рассказывал о нем: «Представьте: некий молодой человек отдал театру свою первую пьесу. Повезло: пьесу приняли, репетируют. Автор бывает на репетициях. Радуется? Нет, мучается ею. Ну, например, по замыслу его героиня — молодая красивая женщина с романтической судьбой, а ее роль готовится исполнить актриса, которая и не молода, и не красива, и как-то буднично хлопотлива... Но пришла премьера — и все преобразилось. Наш автор буквально потрясен: он видит на сцене свою героиню — это кажется ему чудом. Вот это самое чудо, конечно, общеизвестное и тем не менее таинственное, мне было бы очень интересно показать на экране»[6].

До этого проблемы творчества в фильмах Райзмана не затрагивались. Новый замысел свидетельствовал, что художник все более волнуется вопросами экзистенциальными, общечеловеческими. Может быть, поэтому впервые Райзмана повело вдаль от России, в прекрасный Неаполь, а затем и того пуще — в древний город Помпеи накануне его гибели от извержения Везувия. Драматургновичок стал моряком с советского ракетного крейсера, который ходит в дальние моря, романтическая героиня преобразилась в красавицу неаполитанку, а по пьесе она — древнеримская рабыня Лючия. К исходной ситуации за кулисами провинциального театра прибавились огромные морские сцены, то есть экспедиции в Италию. И все это в цвете, в широком формате и двухсерийно.

Со времен «Медвежьей свадьбы», когда юный ассистент режиссера лихо управлялся с межрабпомовской массовкой, Райзман не работал на заграничном материале. Поэтому сказывалась некоторая чрезмерная старательность: в церемониале моряков — все по протоколу! Итальянцы — настоящие! Ночной клуб — самый модный! Декорации Помпеи — атриум, вилла патриция — Голливуд позавидует!

Когда же уже ближе к концу действие возвращается на родные берега, Райзман узнается в своей истинной ипостаси. Осенний приморский бульвар и грусть южного порта заставляют вспомнить «Машеньку» с ее ностальгической дымкой. А дальше театр — режиссерское и актерское совершенство, ясное предвестие соц-арта. Здесь все узнаваемо в своей совковой абсурдности: и массивный бюст Ленина у входа, и партер, и директор, на бегу бросающий строгие ценные указания уборщице, моющей пол в фойе во время читки пьесы, и дама-завлит — портрет цензора местного значения, и самодовольный премьер, убежавший куда-то на халтуру. И, конечно, актриса Нина Сергеевна — сутулая, потрепанная жизнью, после спектакля с авоськой в руках и в жалкой шапочке-самовязке, но вы-

[6] Цит. по: Рыбак Л. В кадре — режиссер. М., 1974, с. 6.



На съемках фильма «Время желаний»

сокая и прекрасная на сцене в роли помпеянки Лючии. Алла Демидова воплотила замысел этой угловатой, но дорогой Райзману истории идеально.

Михаил Ульянов, сыгравший роль Абрикосова в фильме Райзмана «Частная жизнь» (1982), говорит: «У него было поразительное чувство времени. Выпуская фильм, он всегда попадал в десятку: сегодня чувствовал то, что завтра коснется многих.

Так и с Абрикосовым, моим героем. Человек годами руководил большим делом, нажимал кнопки, каждый день в восемь утра уезжал на работу. И вот утро, а делать нечего.

Он впервые пешком отправился на улицу и растерялся. Потерялся, как в темном лесу, как ребенок, — недаром его учит мальчик: «Дяденька, тут надо пятачок опускать».

Разве мало людей попали в такое положение, когда рухнула система? Одни сориентировались, приноровились, другие — их много — не были готовы к переменам. Солидные люди, благополучные, хорошие работники... И никому не нужны.

Трагедия невостребованности! Но это не социальная и не только российская, а общечеловеческая трагедия.

Когда мы с «Частной жизнью» попали на Венецианский фестиваль, я полагал, что история про какого-то советского пенсионера тут заинтересовать не может. На следующий день — показ, успех и сразу огромная пресса[7]. Оказывается, проблема ненужности, неприкаянности волнует повсюду.

И еще: отношения с детьми. Абрикосов не знает своих детей, они выросли без него, и теперь старшие и младшие не находят общего языка.

Райзман брал меня на роль Абрикосова неохотно, говорил, что не любит снимать тех, кто много играл в кино, но не видит другого исполнителя по возрасту. Смеялся: «Ничего, я из тебя человека сделаю». И действительно сделали мне «непохожий», «облагораживающий» грим, седину на висках.

Работать с ним было одно удовольствие. Конечно, у него имелось заранее принятое решение, но он выслушивал иную точку зрения, легко соглашался: «Попробуйте!» — так был свободен и так доверял актеру.

Юлия Яковлевича можно было видеть в буфете «Мосфильма» в хвосте позади каких-нибудь монтажниц. Без очереди — ни за что! Всегда элегантный, безупречный в поведении и — абсолютно демократичный.

[7] За роль Абрикосова в фильме «Частная жизнь» М.Ульянов получил «Золотого льва» на Венецианском международном кинофестивале в 1982 году. В том же году фильм был номинирован на премию «Оскар».

Чтобы избавить его от стояния, выгородили за занавеской столик, где мы втроем: он, Ия Саввина и я, обедали. Приносили по очереди еду на всех из дому. Было весело, гадали, что нам сегодня достанется: холодец-студень от Ии, пирожки, которые накрутила моя Алла Петровна, или что-то присланное Сюзанной Андреевной»...

Таким не без умиления вспоминается быт ведущей киностудии страны в 80-е годы: два Народных артиста, мастера с мировым именем, ездят на съемки с судками-термосами в руках...

Но советский быт не шокировал Райзмана с его идеальными манерами и памятью московского «люкса» (ведь он еще застал шикарные, с устрицами, «Савой» и «Гранд-отель», навидался «фрачных героев» в ателье своего отца-модельера). Не шокировал ни в жизни, ни в кадре. Райзман был внедрен в этот убогий быт и воспроизводил его на экране без гнева и отвращения, скорее даже сочувственно, но всегда точно: и жалкие застолья в рабочих общежитиях «Машеньки», и холодные казенные квартиры начальства с мебелью «закрыто-распределительного» стандарта, как у Ромашко в «Уроке жизни», и номенклатурное пайковое довольство дома Абрикосова.

Как всегда у Райзмана, среда несет важную содержательную функцию, предметы и аксессуары имеют собственные партии в ансамбле — школа чаплиновской «Парижанки», когда начинающего режиссера ударил, словно током, крахмальный воротничок персонажа, мгновенно высветивший целую человеческую жизнь.

В домашних эпизодах «Частной жизни» лидирует большой стол, покрытый белой скатертью, — знак традиции. И если квартира (как теперь называют — «сталинка») габаритами и высотой потолков свидетельствует о номенклатурности, то уклад дома не казенный. Это Абрикосов, мрачно проходящий в свой кабинет и привычно закрывающий двери, здесь чужой. Его все боятся, тихо говорят, прячутся, а тон задает жена, которую очень умно играет Ия Саввина. Давно уже сложившийся свой круг дел и друзей, отдаленность от мужа стали привычкой, хотя любовь еще не совсем угасла. У сына в родительской квартире проживает подруга, а теща из «бывших» (что часто бывало у номенклатуры, видимо, это как-то льстило, возвышало) пирогами, серебряными приборами старается превратить проживание разрозненных индивидов в семью.

Казалось бы, Абрикосов мог себя чувствовать здесь уютно. Нет, его время и все резервы души были отданы рабочим дням, а не вечерам и уик-эндам в домашнем кругу.

Тема пропущенности, упущенности в фильме не менее важна, чем внезапное ощущение героем своей ненужности. Тема какой-то важной жизненной ошибки, некоей тщеты.

В самом деле, ради чего вкалывал, забывая все на свете, Сергей Абрикосов? Ради построения коммунизма? Полноте, об этом в 1981 году даже на партсобраниях говорить стеснялись.

Карьера? Корысть? Привилегии? Деньги? Власть? Но судя по поведению героя, не эти блага, общезначимые при социализме поры застоя, держали его в шорах должности и кабинета. Абрикосов Ульянова не честолюбив и не корыстолюбив, служебным положением не пользовался. У разбитого корыта оказался человек симпатичный, красивый, в полном цвете человеческого и мужского обаяния, без малейших признаков старости. Почему его вывели на пенсию? Критики рационального толка жаловались, что из фильма не явствует, в чем же была причина отставки. Но на самом деле это не суть важно, просто разом освободили, и всё.

И получилось, что, проведя жизнь в упряжке, в лямке, когда «движение — всё, а цель — ничто», деятель оказался в невесомости.

Так что в итоге встает вопрос о напрасной трате сил, об иссушенности и выхолощенности души. О тщете: «жизнь прошла мимо».

В самом конце картины раздавался начальственный звонок и вызов к министру. Следовала немая сцена, когда герой глядел на себя в зеркало в долгом глубоком молчании и вопрошании, то есть открытый финал.

Сюжет завершила сама жизнь.

Михаил Ульянов, который, как известно, долго был членом ревизионной комиссии ЦК КПСС и хорошо знал командно-административный состав, в од-

ном из телевизионных интервью сказал: «Думали, что будет стоять вечно. А кончилось в одну минуту. Сдали партбилеты. И разошлись».

В центре фильма «Время желаний» (1984) еще один любовный союз. Это Владимир Дмитриевич Лобанов, министерский чиновник среднего звена, и Светлана Васильевна, которую исполнительница роли Вера Алентова метко назвала эскизом отечественной бизнесвумен. Пользуясь социологическими категориями, перед нами контраст общественной динамики (Светлана) и статики (Лобанов). На сей раз действие ведет женщина.

День Светланы состоит из серии выдвинутых задач и осуществлений, она гений достижений и малых побед: одеть неказистого супруга (более престижного заполучить не удалось) в солидный импортный костюм, занять в рост деньги для дальнейших операций, обменять квартиру в «тихий центр, куда-нибудь у Никитских ворот», и т.д. А поскольку бизнесвумен действует в социалистической сфере дефицита, где товары не покупают, а достают, где окуневое филе из рыбного магазина меняется на духи «Кристиан Диор» из соседней парфюмерии, то все силы души, воображение, энергия уходят на это «доставание».

Артистическое соло Алентовой, которое длится двадцать три минуты, — это огромное экранное время. Начинается оно с утра, когда, оставшись одна (муж потрусил, как всегда, пешочком в свое присутствие), новобрачная «выходит на дело», чтобы все изменить. И дальше за один режиссерский кусок, так называемую секвенцию (монтажные склейки не видны), героиня успевает сменить три места действия: проголосовать у проезжей части трем левакам, сделать на разные голоса пять деловых телефонных звонков (она еще и авантюристка, и актриса, и врушка), прыгнуть в бассейн и в нужную минуту встретить супруга дома в передничке у накрытого обеденного стола.

И даже когда Владимир Дмитриевич лежит при смерти, не выдержав карьерного восхождения, организованного женой, она из соседней комнаты приглушенно договаривается с директором комиссионки, чтобы оставил до вечера обещанную хрустальную люстру.

И если квартира вдовца Лобанова несет на себе отпечаток владельца, где устаревшие настенные часы говорят об остановившемся времени, то новые апартаменты в оккупированном Светланой «тихом центре» обозначают лишь стандарт убогого советского быта «как надо», с чешской люстрой и румынской стенкой, которые ныне сменил евроремонт.

Замечательна в «Частной жизни» работа Анатолия Папанова, комика и сатирика с хрипатым голосом. Он проникновенно сыграл в этом фильме лирическую роль скромного и чистого человека, влюбившегося на склоне лет. Щукин—Рогачев в «Летчиках» открывал, Папанов закрыл эту дорогую Райзману тему.

Когорта художников, прибитых к кинематографу революцией, этот благородный синклит классиков советского кино, заслуживает скорее не искусствоведческих портретов, а романов. Из своего лучезарного детства на «волшебной горе» Серебряного века они были ввергнуты в водоворот трагических событий, продолжавшихся всю их дальнейшую жизнь.

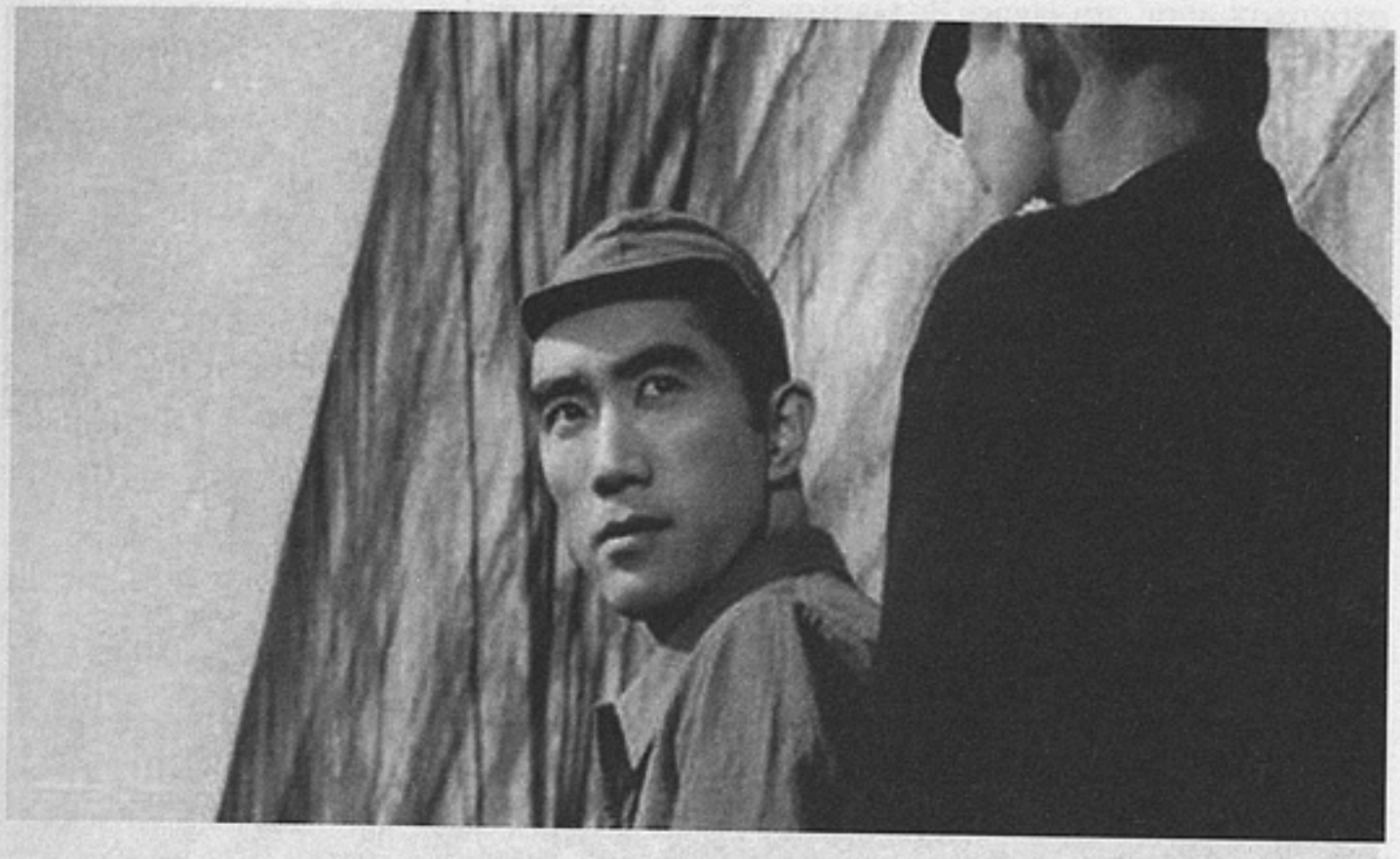
«Сгустки истории» — назвал людей этого поколения Вяч.Вс.Иванов.

Рядом с кинематографистами, утвердившими на экране миф об Октябре как всенародной победоносной буре и чаемом венце истории, рядом с пропагандистами и певцами социализма как воплощенной мечты человечества прошел свой долгий путь мастер Юлий Райзман, наблюдатель, хронист, чьи фильмы сегодня смотрятся экзистенциальными свидетельствами жизни и чувств людей в советских «условиях человеческого существования» (так называлась книга ровесника Райзмана француза Андре Мальро).

Юлий Райзман — режиссер будущего? Несомненно.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Мисима зияющий



Юкио Мисима (слева) в фильме «Загнанный волк», режисер Ясудзо Масумура

Актерский дебют Юкио Мисимы состоялся в 1960 году в фильме «Загнанный волк» Ясудзо Масумуры. Любопытно, что ревнитель кодекса бусидо снялся впервые не в историческом самурайском боевике, а в ленте о синхронных ему японских братках, гангстерах-якудза. В центре подобных лент — конфликт преступной группы, хранящей верность «понятиям», с бандой агрессивных беспредельщиков, презревших криминальный закон[1]. Мисиме в «Загнанном волке» досталась роль достойного гангстера. Строптивец Такэо не хочет смириться с тем, что банда конкурентов теснит семейный бизнес его клана. Он подвергает унижению предводителя супостатов, чем подписывает себе смертный приговор. Наступает момент, когда под влиянием подруги (женщина, которая отказывается от безоглядного подчинения своему мужчине, — такой персонаж не типичен для тогдашнего японского кино) Такэо решает выйти из криминальной игры. Но пуля наемного мстителя все равно настигает его.

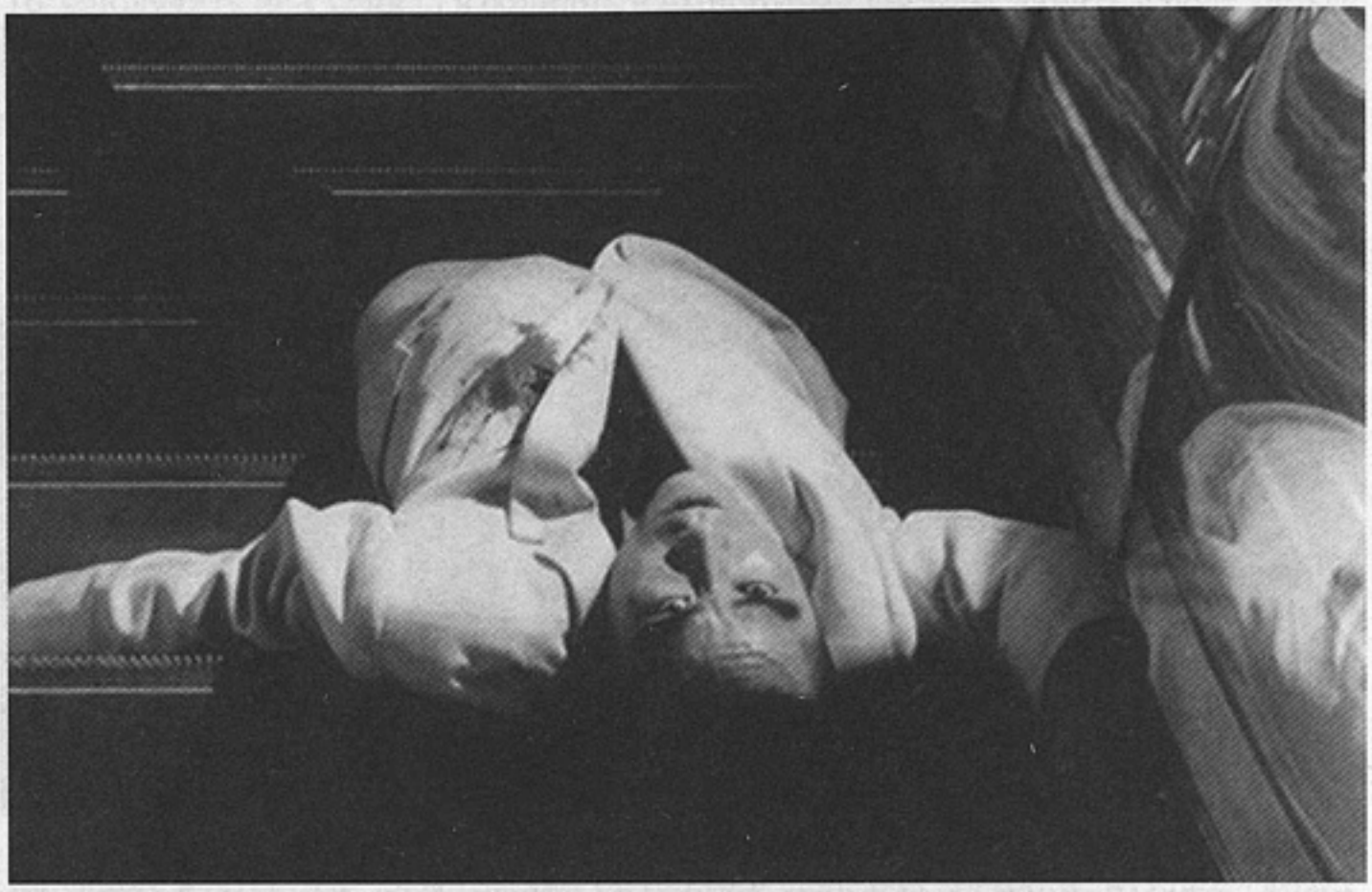
Герой грубоват, нелюдим, немногословен. Болтливость в представлении японцев — черта, недостойная настоящих мужчин. Чуть что, пускает в ход кулаки (попадает порой и его возлюбленной). Чтоб колоритней изобразить блатного, подчеркнуть неотесанность персонажа, Мисима старательно сутулится, то и дело чешет темечко или бок. Актер-дебютант не производит впечатления убойного супермена: невзрачен и хиловат (в свои тридцать пять далек еще от кондиций образцового бодибилдера). Тип персонажа близок к маске Такэси Китано, но исполнитель непробиваемо серьезен, ни намека на самоиронию в актерстве Мисимы нет. Хотя доблесть героя плакатна, физически он недоста-

---

Вторая часть статьи о творчестве Юкио Мисимы. Первую см.: 2004, № 1.

[1] «Поскольку самопожертвование и стоицизм — главные достоинства якудза, их поведение часто выглядит имитацией бусидо. На деле же оно прямо противоположно бусидо, потому что подменяет верность необходимостью и долгом (гири), которые, в свою очередь, уравновешиваются человечностью (ниндзё). Нужно сочувствовать бедственному положению слабых, в этом отношении нинкёдо несравним с бусидо, который настаивает на жертве собственным чувством во имя долга или справедливости» (Тадао Сато. Кино Японии. М., 1988).

точно величав. На подобную роль во французском кино рубежа 1950—1960-х годов был бы ангажирован Жан-Поль Бельмондо — артист с комическим бэкграундом. Дополнительная краска сообщала его гангстерам-мачо многоплановость — глубинность и объем. Мисима был озабочен созданием стопроцентно маскулинной фигуры, а потому предпочел отмести слабости, девальвирующие цельность «настоящего мужика». Тип героя, которого играет Мисима, соотносится с амплуа татэяку (идеальный воин), перешедшим в японский кинематограф из арсенала театра Кабуки. Образ лишь слегка лессирован характеристиками другого амплуа — нимаймэ (чувственного героя,



«Загнанный волк», режисер Ясудзо Масумура

жертвующего собой во имя любви). Противоречие двух установок смиряет искра «позитива», тлеющая в летальном финале. Гангстер Такэо гибнет, пытаясь защитить мать своего будущего ребенка. Любовь любовью, а истинному мужчине необходимо продолжить род.

Режиссер картины Ясудзо Масумура получил образование на Западе (в знаменитой Римской киношколе), а потому переклички с европейским «нуаром» не являются простым совпадением. В «Загнанном волке», как и в близких по духу лентах Годара и Мельвиля, ощутимо влияние американского «черного кино» — жанра, актуального для интеллектуалов стыка десятилетий. «Нуар» виделся знаковым воплощением экзистенциалистских идей, криминальный сюжет — трагической битвой с житейским абсурдом. Согласно канонам фильмов о якудза, печальный финал неизбежен, главный герой обречен. Масумура не изменяет схему, но стремится наполнить стандартную фабулу обаянием безысходности, ощущением трепетной зыбкости бытия. Что, возможно, и привлекло в проект адепта «прекрасной смерти» Мисиму, который в создании сценария участия не принимал. Финал — закономерную гибель героя — постановщик превращает в метафору жизни мужчины (во вкусе «мифа» Камю): смертельно раненный гангстер пытается удержаться на эскалаторе, неумолимо идущем вверх. Из последних сил движется он против машинного хода, пока сознание не покидает его. Концовка «Загнанного волка» сопоставима с итоговой сценой — последней пробежкой Бельмондо — из классической ленты «На последнем дыхании». Но едва ли является ее парафразом — картины делались параллельно (разница между премьерами — год).

«Шум прибоя» (режиссер Сэнкити Танигути, 1954) — первая экранизация одноименной повести Мисимы (всего их было, кажется, пять). Фильм снят в год публикации книги: не успела просохнуть типографская краска, а бестселлер Мисимы уже перенесли на экран. «Шум прибоя» считается произведением, нетипичным для писателя-денди. В нем видят литературную игру: текст, написанный на спор. Возможно, с самим собой. Объектами стилизации становятся одновре-

менно «Дафнис и Хлоя», простодушная пастораль древнего грека Лонга (о вызревании нежного чувства у юноши и отроковицы), и произведения соцреалистической прозы. Сближение не лишено остроумия — обе творческие модели тяготеют к идиллии, к перетеканию временных неурядиц в затяжной, будто штиль, хэппи энд. От эллинской пасторали идет безмятежность и целомудрие в проявлении чувств, от пролетарской литературы — любование созидательной силой труда.

Античный сюжет переносится на маленький островок Японского архипелага, влюбленные (у Лонга — пастушки) меняют род своих занятий. Невинные свидания юноши-морехода с девой-ныряльщицей (опускаться на дно за раковинами-жемчужницами — женское ремесло) чередуются с протоколами заседаний молодежной ячейки (общинный «комсомол»). Красавицу, дочь крепкого владельца промысловых суденышек, прочат в жены горластому активисту. Но паренек (безотцовщина из бедноты), проявив недюжинное мужество на морской вахте, отвоевывает право на брак с избранницей. Конфликт разрешается полюбовно. Как в послевоенном советском кино.

Бесконфликтности, впрочем, хватало и в продукции старого Голливуда (сценаристы-лакировщики даже сюжет «Робинзона Крузо» умудрялись перекроить в экзотическую love story о счастливом союзе белого и туземки). После 1945 года, когда управление страной перешло под контроль американской администрации, на экраны Японии хлынул поток заокеанских лент позитивной направленности. «Неоднозначные» фильмы к ввозу были запрещены. Постановщик «Шума прибоя» ориентировался на образчики голливудского стиля 30-х годов, достаточно архаичные для середины 50-х.

Картина оставляет впечатление павильонного глянца, хотя у кромки всамделишных волн и снято несколько сцен с энергичным перемещением групп толково разведенной массовки. Ни резких монтажных стыков, ни вызывающе экспрессивных интонаций и поз. Фактура рыбацкого быта заглажена — нет ни намека на «сермяжность» неореализма. Бедность не портит картинки, ибо опрятна. Юные лица диво как хороши. Фильм завершается релаксирующим финалом. Крупный план — влюбленные на маяке — аналог старомодного поцелуя в диафрагму. Лучи прожекторов из-за спин, комфортная тьма (рисованный задник).

Экранизация повести подробна и точна, за исключением двух моментов. Литератор многократно описывал обнаженное женское тело, но режиссер благонравных 50-х не мог позволить себе демонстрацию ню. Следуя фабульной схеме, постановщик все же спрямляет сюжет. Игра в пастораль превращается в честный лубок. Сам Мисима время от времени приподнимал маску буколического поэта. То второстепенный персонаж скорчит двусмысленную гримаску, то запах здоровой крестьянской пищи смешается с ароматами нужника. А то вдруг на краткий миг ворвутся в условный мирок сквозняки реальной истории: воспоминания о недавней войне, упоминания про битвы в Корее (синхронные любовной идиллии). Этим остраняющим частностям места в картине не нашлось.

«Шум прибоя» и «Пламя» разделяет краткий отрезок времени, не более четырех лет. Но, похоже, за этот срок успели смениться культурные приоритеты эпохи.

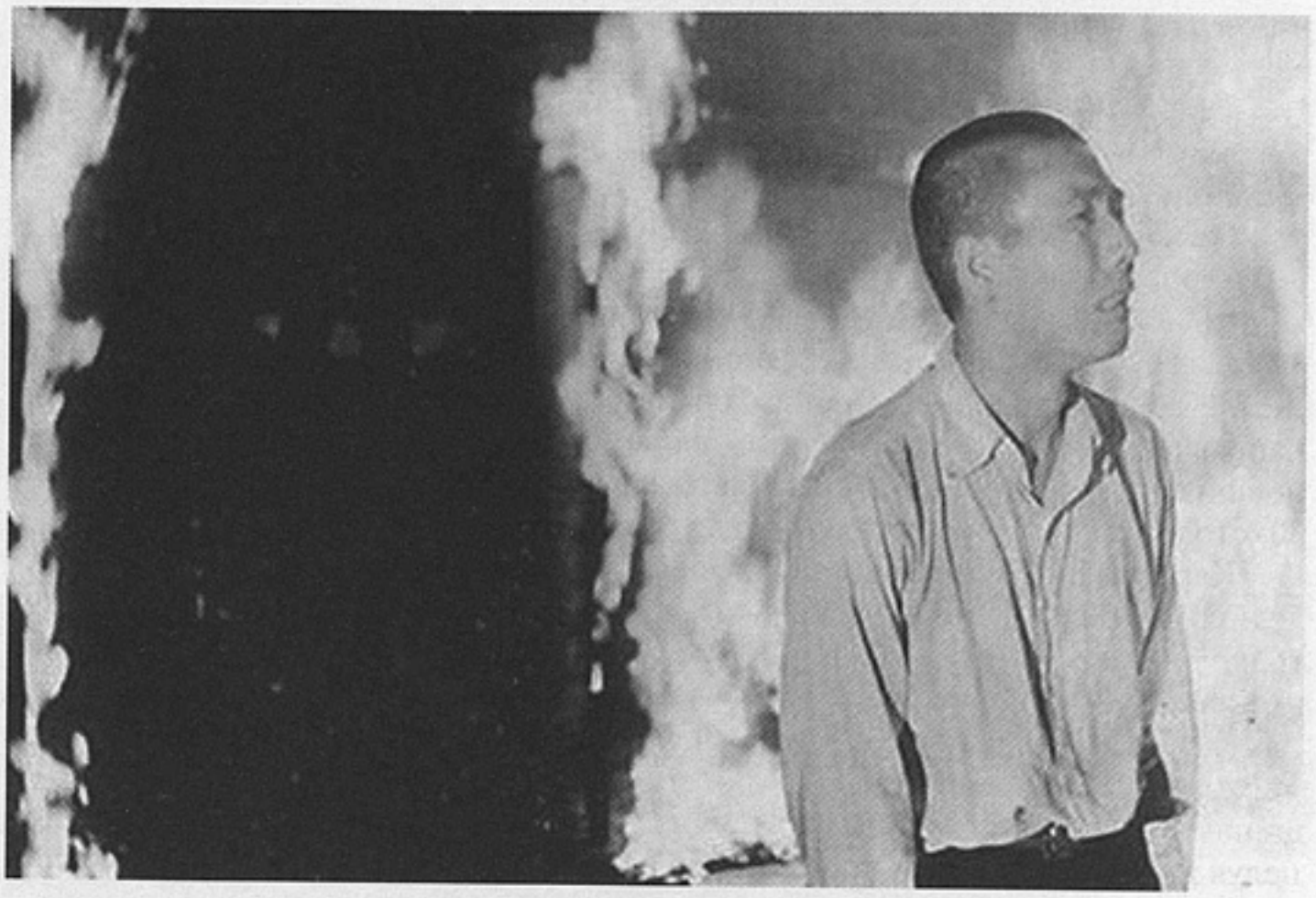
«Пламя» (1958) — первая экранизация нашумевшего романа «Золотой храм» (1956). Осуществил ее Кон Итикава, не просто замечательный профи — оригинальный мастер, чей талант по силе и внятности устремлений сопоставим с дарованием самого Мисимы. Автор романа не стал еще неприкасаемым классиком. С писателем-современником можно (и должно) было вступить в спор.

В 1950 году послушник одного из храмов Киото спалил дотла памятник архитектурной старины. Событие наделало много шума. Вспоминали об античном гордеце Герострате, который уничтожил храм Артемиды Эфесской, чтобы запечатлеть свое имя в веках. Но Мисиму, похоже, посещали и другие ассоциации. На ум писателю-эрудиту пришли предания о «пиромании» дзэнских учителей[2]. Из наложения нескольких фабул – газетного факта, басни о Герострате,

[2] «Для искоренения у учеников привязанности к букве, образу, символу многие дзэнские наставники раннего периода демонстративно сжигали тексты сутр и священные изображения» (Е.Торчинов. Буддизм. СПб., 2002).

дзэнских житийных легенд, – из сплава различных культурных реминисценций и вырос роман «Золотой храм», история об эндемичном японском маньяке – о сумерках «воцерковленного» интеллекта, заплутавшего между обманками эго и схоластикой буддийских сутр.

Один из постулатов дзэнской доктрины — передача первотолчка к духовному пробуждению «от сердца к сердцу», от учителя к ученику. Герою «Золотого храма» монаху Мидзогути не повезло. Среди священников высокого ранга наставника для него не нашлось. Отец-настоятель обители погряз в плотских удовольствиях и мирских утехах. К буддийскому «просветлению» послушник



«Пламя», режиссер Кон Итикава

вынужден брести сам — окольными путями. На ощупь. Он чувствует себя изгоем — хил, невзрачен, неказист, зажат, потому что заика. Ближние без раздумий отторгают его. Объектом медитаций «убогого» становится Красота. А своеобразным фетишем — сам Золотой храм. В этом древнем строении видит юный монах вместилище всех потенций Прекрасного. Призрак Золотого храма является послушнику всякий раз, когда тот пытается выйти за рамки сексуальной аскезы: женская плоть — ничто в сравнении с алгоритмами архитектурных форм. Монах сжигает свой храм, чтоб спастись от чар обольщения. И вместе с тем, чтобы, вырвав из марева грешного мира, сберечь (в мòлве) эталон Прекрасного. То, что он почитал эстетическим абсолютом[3]. Глупо отождествлять автора и героя. Оба, однако, пленники красоты. Прелести, что не тождественна благу. Эта красота – знак распада Единого, внешний симптом утраты истинной цельности мира[4].

Прекрасное, что стремится к гипертрофии, по сути, дисгармонично. Мнимость, обманный аффект. Дарит желанное опьянение, но не может выправить душу или прочистить ум. Вызывает привыкание, порождает зависимость, превращает адепта в раба. Свободная от этических коннотаций прелесть не сторо-

[3] «Красота вбирала в себя все мелкие столкновения, противопоставления и контрасты и властвовала над ними! Точно так же, как тщательно, иероглиф за иероглифом, выписывают золотой краской на темно-синей бумаге священные сутры, был воздвигнут в вечной кромешной тьме Золотой храм; и теперь невозможно определить, что такое Прекрасное — то ли сам храм, то ли тьма беспросветной ночи, в которую храм погружен. Может быть, то и другое вместе?» (Юкио Мисима. Золотой храм. СПб., 1993).

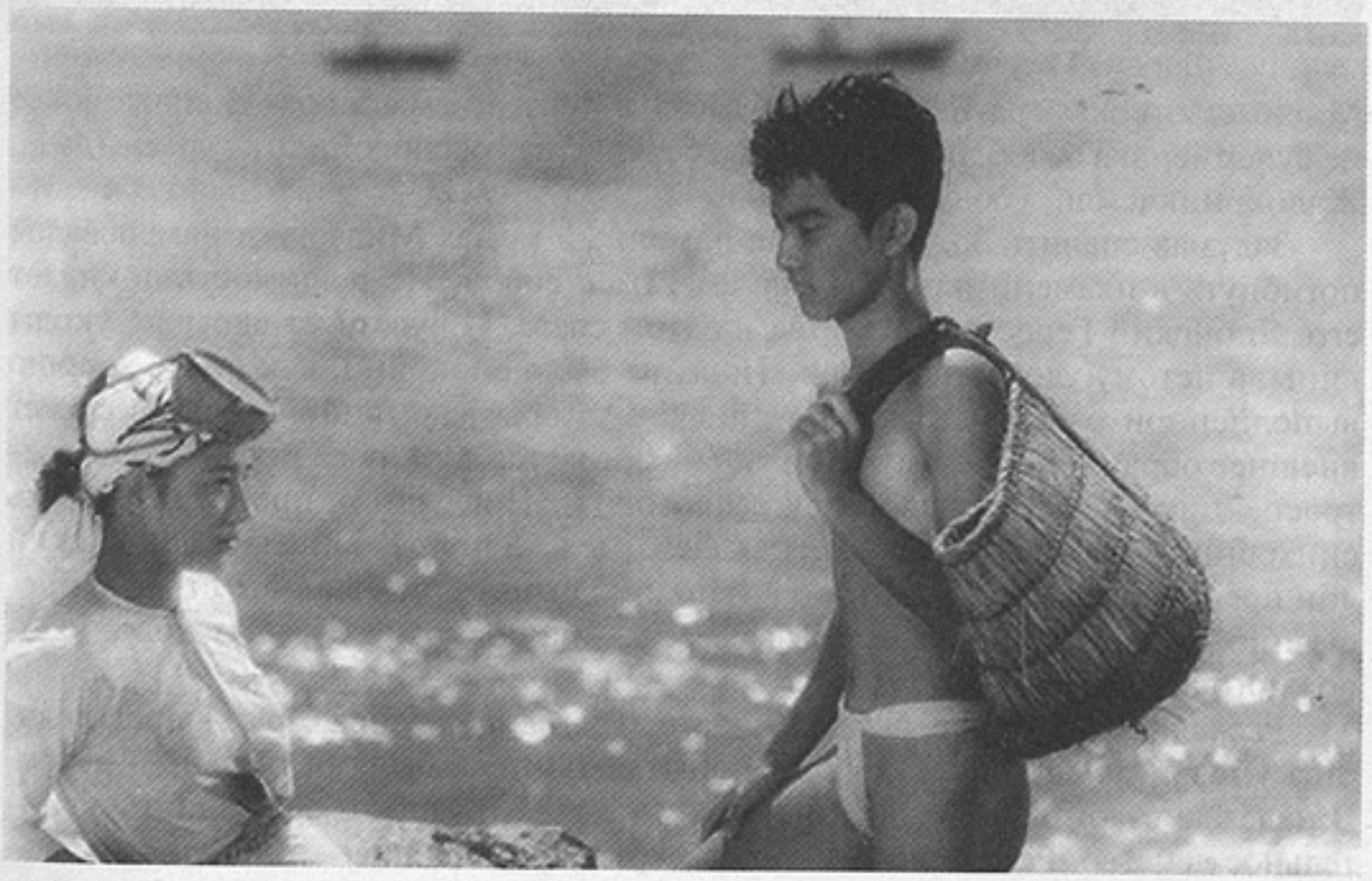
[4] Мысль о неполноте «предельного» высказывал еще китайский мудрец Лао-цзы: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя» («Дао дэ цзин», перевод Ян Хин-шуна). «При постоянном отсутствии желаний можно созерцать внутреннее вещей. При постоянном наличии желаний можно созерцать лишь внешнее вещей» («Дао дэ цзин», перевод Г.Ткаченко). Даосская точка зрения оказала влияние и на китайский вариант буддизма — школу чань (в Японии — дзэн).

нится зла. В предательстве, подлости, зависти — в изящной конструкции дурного поступка — находят герои Мисимы отблеск Прекрасного. Грех и беда центрального персонажа — привязанность к мнимостям, к миражам: сделал рывок из мира наваждений, но так и не сподобился «разглядеть природу Будды во всем сущем и в себе самом» (так, если верить буддологам, являет себя «просветление»).

Попытка адаптации «Золотого храма» стала для режиссера осознанным актом противоборства с оригиналом. Повествование в романе ведется от первого лица, оно вырастает из саморефлексий молодого монаха. Автор «Пламени» меняет ракурс: герой перестает быть единственным ретранслятором информации. Субъективную точку зрения (картину реальности индивид редактирует под себя) вытесняет объективный взгляд стороннего созерцателя.

Фильм снят для широкого экрана в строгой черно-белой гамме. Колористические шарады «Золотого храма» остались за кадром. Стерлись и микропланы — тонкость узора романного мира вещей. Изъятий потребовал визуальный строй фильма — кадр (удлиненный прямоугольник) строился по образцу монументального фриза или стенной росписи. Пространство «Пламени» аскетично — никаких отвлекающих глаз излишеств в поле зрения нет. Архитектурная перекличка вертикалей, четкий изобразительный ритм: акценты — на доминантности силуэтов (одиноких фигур и лиц) в пустотных, по сути, пространствах.

Сценаристы вымарали из речи персонажей суждения о всевластности Красоты (о чарах ее вспоминают изредка, мимоходом). Главная дихотомия романа — «стерильность и бесчувственность Прекрасного» vs. плотская жизнь. Вожделение к прельстительной Красоте замещает для послушника все иные соблазны (сексуальные влечения в том числе). Итикава сдвигает акценты, оттеняя в сюжете иную конфликтную нестыковку: неподъемной ноше святости, зову религиозного призвания противится несовершенство людских натур, суетность мирского обихода.



«Шум прибоя», режиссер Сэнкити Танигути

В отличие от романиста, который с холодным восторгом вивисектора препарирует фобии и мании молодого монаха (экий примечательный экземпляр!), режиссер Кон Итикава и актер Райдзо Итикава, сыгравший главную роль, явно жалеют героя. Бремя одиночества из умозрительной категории они превращают в беду отнюдь не абстрактного индивида. В сценарии четче, чем в книге, прочерчены характеристики побочных персонажей. Настоятель храма не обделен сомнениями: знает, что масштаб его личности несоразмерен духовному рангу. Но он безнадежно увяз в суетном круговороте вещей. Отец-эконом (который едва упомянут в романе), еще один проводник «материаль-

ных начал», утверждает себя в сребролюбии и интриганстве. Мать пугает юношу автоматизмом женских инстинктов: легко изменяла больному мужу, навязчиво и бестолково проявляет родительскую любовь. Бескомпромисснее, чем у Мисимы, трактована фигура Кавасаги, наперсника и искусителя героя, его проводника по темным закоулкам души (точная работа Тацуи Накадая, в будущем — «первого трагика» Куросавы). Манипулятор-имморалист, он притворяется сверхчеловеком, адептом безграничной свободы, что выше плебейских норм. Книжный прообраз киногероя до последних страниц сберегает свое темное обаяние, аромат первоцветов зла. Итикава движется наперекор

«Меч», режиссер Кэндзи Мисуми

Мисиме: кинокамера-наблюдатель застает Кавасаги врасплох. И видит вовсе не супермена, а озлобленного калеку, себялюбца, неспособного к самоотдаче. Жалок, никчемен, убог.

Задумав спалить Золотой храм, романный монах Мидзогути намеревался погибнуть в пламени или сразу покончить с собой. Но решимость покидает его. Японский Герострат остается на этом свете. И чувствует вдруг не уколы вины, а истому удовлетворения: «На душе было спокойно, как после хорошо выполненной работы». В фильме иначе. Авторы адаптации вводят в сюжет внешнее обрамление, «раму». Картина начинается с допроса поджигателя (ретроспекции — всё, что вносится в протокол). Послушник пробовал умереть синхронно с храмом, но подвели ненадежные яд и нож. В финале полицейский чин препровождает осужденного в тюрьму. Усыпив бдительность стража, преступник кончает с собой. Выбрасывается — на полном ходу — из железнодорожного вагона.

Раскаяние, отчаяние, безнадежность? Трагедия кризиса веры — предательства умозрительных схем. Первая попытка суицида была ритуальным актом. В надежде озарить «затуманенный» мир монах Мидзогути совершил искупительное действо. Решился на двойное жертвоприношение — спалить сакральный объект и прикончить себя. Но высшие силы не принимают дара. Храм был сожжен дотла, а мир не захотел меняться!

Противоборство витальных сил и гипноза некоей абстракции, принимаемой за Абсолют, битва осязаемого с ожидаемым — вот зерно сюжетов Мисимы. В «Золотом храме» искусительным призраком выступает Прекрасное, в фильме «Меч» (который был снят по одноименному рассказу писателя) — поведенческий эталон самурая. Режиссер Кэндзи Мисуми, осуществивший экранизацию в 1964 году, явно разделял ностальгию Мисимы по идеалам японского рыцарства, которые были отвергнуты современной ему «эпохой счетоводов». Фабула фильма (конфликт двух сильных натур в молодежной команде фехтовальщи-

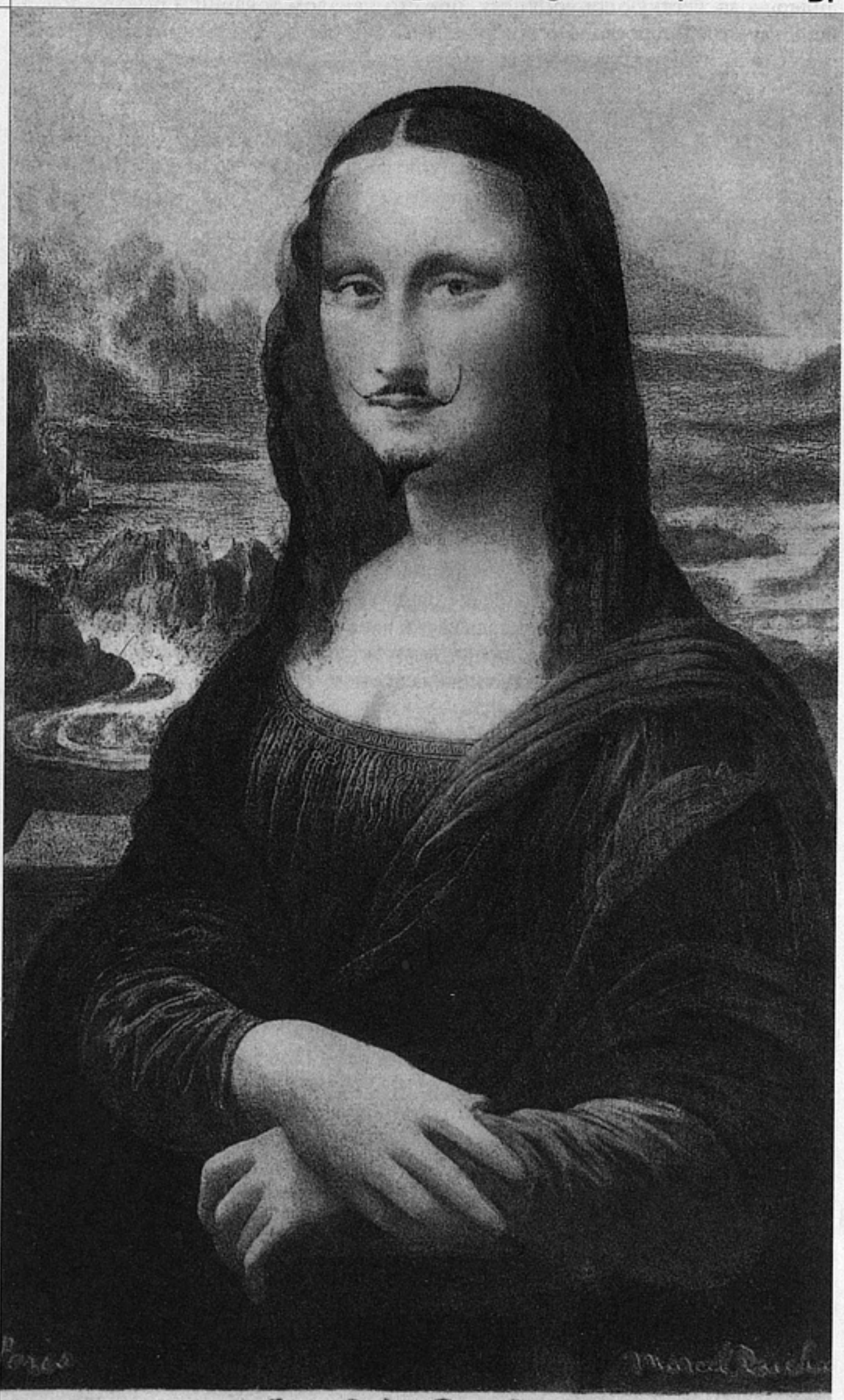
ков) привязана к началу 60-х годов XX века, но без ущерба для цельности схемы могла быть передвинута в прошлое, лет на триста назад. И оказаться повестью о распре в самурайском отряде[5].

Негласное соперничество возникает между двумя сильнейшими бойцами университетского клуба кэндо. Один — дерзок и ярок (в спаррингах и в каждодневном быту). Для него самурайский спорт — способ потешить эго. Другой — не от мира сего: он предан «пути меча» до полного самозабвения. Именно этого парня попечители команды и назначают ее капитаном. Новый лидер — за жесткую дисциплину, под его началом товарищи быстро совершенствуют мастерство. Но конкурент затаил обиду. Он манипулирует приятелями — в команде исподволь вызревает бунт. Мучительный выбор между авторитетом наставника и растворением в коллективной воле (и общей безответственности) приходится сделать первокурснику-новичку. Юноша, боготворивший капитана за беззаветное служение «пути меча», смалодушничав, предает старшего друга. Чтобы унять энтропийный раздрай, истинный рыцарь кэндо прибегает к радикальному способу — суициду. Адекватны ли жертва и ее результат? С точки зрения авторов фильма — вполне адекватны. Завистник навсегда посрамлен. Смерть капитана становится катарсическим актом — стимулом для единения группы, толчком для актуализации в сознании юношей императивов доблести, принципов чести и благородства (морального эталона кэндо).

Путь рыцаря — дорога без женщин (вспомним: «Путь самурая — смерть!»). Истинный воин неуязвим для плотских соблазнов: тайны клинка — желаннее девичьих чар. Самочность-инь в «Мече» проявляет себя, как негативное начало: клевета красавицы, чьи домогательства были отвергнуты героем, ставит под сомнение его репутацию, движет историю к трагическому концу. Любопытно, что безбрачие (сексуальная аскеза) не являлось обязательным условием принадлежности к самурайскому сословию, не соблюдалось оно и буддийским священством ведущих японских сект. Но авторы фильма отметают рутину мирского. Реальнее для них — умозрительный идеал.

Поранившись в уличной стычке, непорочный герой «Меча» пробует остановить кровотечение. Он прикладывает к ране не тряпицу, а белый бутон цветка (чья скоротечная прелесть предчувствует увядание). Троп достаточно внятен. Кровь юноши — на девственных лепестках. Рядом сила, прелесть и боль. Неотступный фантазм Мисимы!

[5] Существенно то, что юноши постигают именно кэндо — искусство сражения на мечах. Почвенники видят в нем не просто национальный спорт — квинтэссенцию самурайского духа. Перед второй мировой войной совершенствование в кэндо считалось долгом (повинностью) для каждого молодого японца. Американская администрация искореняла имперскую идеологию. Было конфисковано и отправлено на переплавку традиционное оружие самураев, под запретом оказались воинские треннинги (в том числе и фехтование на мечах). Американцы ушли, ограничения ослабли. Но японские патриоты не позабыли обид. Сюжет «Меча» — апология кэндо, утверждение непреходящей ценности рыцарских доблестей — проекция подобных «реставраторских» настроений.



Марсель Дюшан.
L. H. O. O. Q. 1919

МИХАИЛ УГАРОВ

Красота погубит мир!

Движение «Новая драма» оказалось не просто престижным фестивалем, находящим и открывающим новые имена. Самое захватывающее то, что это своего рода широкомасштабная «сдача анализов» на реакцию Вассермана. Анализы показали: в театральном обществе очень много инфицированных. В обычной жизни таким бедолагам гарантировано сохранение тайны, в театре же — наоборот: хронические больные зашлись криком на страницах газет и журналов. Мы здоровы, как и прежде, кричали они, истина в театре все та же, какой учили нас Татьяна Петровна и Нина Ивановна, сердитые учительницы из ГИТИСа. А иначе куда девать диплом и как жить в изменившемся мире?

Театральная критика — *неквалифицированная работа*, требования минимальны: немного трудолюбия, и ты свой — пиши, что хочешь, только по правилам, не задевай театральных олигархов. Никому не известного автора зато можно пнуть. Но вдруг эта самая маргинальная «новая драма» становится модной, как это так, кто разрешил? Квалифицированные специалисты — лучшие театральные критики последних десяти лет все поразбежались из профессии — в политическую журналистику, на телевидение, в глянцевые журналы, в нетеатральные отделы деловых газет. Туда, где хорошо платят и где что-то происходят. Ну а здесь — пиши, Емеля, твоя неделя, все равно про театр читают одни аутсайдеры — бедные и немодные театральные люди. Вот одну критикессу и клинит на уменьшительных суффиксах: «новая драмочка» — пишет всегда, никак не иначе. Вторую (мечтательную!) кинуло в рассуждения о «вагинах и фаллоимитаторах». Третья (это он, но суть не меняется) называет молодую отечественную драматургию «атакой пешек». Его подруга (это тоже — он) размечтался о нашествии гомосексуализма, сладостно называя все свои статьи «Срамотургия»...

Любой драматург знает: о чем бы ты ни писал, ты всегда обречен писать о себе. Вот и они — о своем, об исполнении желаний.

Приступ агрессии очевиден. А теперь интересно понять его причины.

Честно говоря, движение «Новая драма» само заведомо провоцирует агрессию — в силу долгого молчания, неприятия театром современных ему авторов. В силу, наконец, своего массового и наступательного характера. Хорошо организованное наступление молодых драматургов на театр, их пафос и вызывающее небрежение театром — а часто и незнание его — одна из причин агрессии критики. Критика эта надменно взывает к культурной памяти — была же «новая драма» на рубеже XIX—XX веков, и хватит, больше не надо!..

И как это часто бывает, больные отрицают свою болезнь. Больной российский театр говорит: я здоров. У меня, лжет больной, прекрасная актерская школа. («Было, да сплыло!» — скажем мы, чтобы не врать друг другу и самим себе.) Многие, прости Господи, голливудские актеры ближе к заветам Станиславско-

Михаил Угаров

го, чем наши так называемые звезды. Почему этот всенародно любимый так хлопочет лицом? А почему другой наш великий артист лет пятнадцать на штампах работает — два притопа, три прихлопа? А почему артисты говорят со сцены так медленно, будто их кто-то душит, и такими голосами, каких в жизни никогда не услышишь? Почему они так кривляются, так заискивают перед публикой? Читали, был когда-то какой-то «шептальный реализм», но это было, да сплыло. У нас — Праздник театра, между прочим.

Да-да, говорит больной, у меня есть прекрасные традиции, которые я храню. Я служу великому Празднику театра. Театр — это иллюзия. Это волшебство, не имеющее отношения к жизни.

Диагноз неутешителен. Если говорить о традициях (о которых принято говорить, обычно оправдывая отстойную репертуарную политику), умерла главная, на мой взгляд, традиция великого русского театра — театра как властителя дум, театра старого «Современника» и прежней Таганки, театра, где пытались говорить правду во времена, когда лгали газеты, когда спектакли закрывали, потому что крупицы правды, которые в них были, были слишком опасны.

Теперь у нас нет театра-протеста, театра хотя бы с маленьким кукишем в кармане — чуть-чуть угрожающего пусть мирозданию, пусть самому себе или толпе, или какому-нибудь завалящему губернатору. Мы спокойны, наши нынешние спектакли никто не закроет. Не будет взрыва негодования, никто не упадет в обморок, никого не вышлют из страны. Можем себя поздравить — наши спектакли абсолютно безопасны. Вы ничего не узнаете из них о том, что происходит сейчас со страной и с нами. Вы не поймете, что в стране идет война, что многие люди живут очень бедно и очень плохо, что молодежь в опасности. На Празднике театра даже намекать на такие гнусности неприлично. Ни один злодей не содрогнется, ни один гамлетовский Клавдий не уйдет, закрыв лицо, с наших представлений.

И нет Станиславского, который крикнет: «Не верю!», увидев большую ложь нашего Праздника театра.

И прогноз неутешителен. Болезнь развивается. Молодые люди не ходят в театр. Модные журналы и радиостанции не ведут театральных обзоров. Телеканалы не держат театральных передач — рейтинга не будет. Надо признать, что они правы. Рынок говорит правду: театр не нужен людям. Если завтра закроют все театры, в нашей жизни ничего не изменится. Современная индустрия развлечений предлагает куда более эффективные способы развлечься. Клубы, мюзиклы, рестораны, голливудские блокбастеры в современно оборудованных кинотеатрах, видео, компьютеры, кабельное телевидение...

Концепция «Большого театрального праздника», «Волшебства театра», где людям делают красиво и приятно, где на сцене нельзя ругаться матом, но можно как угодно искажать великие классические пьесы, меняя пол, возраст, характеры героев и идеи авторов, приносит свои плоды. Те, кто хочет развлекаться, ушли в более качественные и технологичные места, а те, кто взыскует чего-то другого, пошли на выставки актуального искусства, артхаусные фильмы, домой, в конце концов, — читать последние новинки интеллектуальной литературы. В театре сегодня приезжие, женщины за сорок с подругами, случайная публика, совершающая Ритуальный Культурный Жест.

В любых воспоминаниях прошлого века вы прочтете про гимназистов на галерке, прорывающихся на любимые спектакли. Самое страшное для нынешнего театрального артиста — это когда в театр приходят школьники старших классов. То, что они кидают на сцену банки с пепси-колой, — это обычно. И виноваты здесь не школьники, а театр, потерявший великую традицию быть властителем дум.

Такой театр движется по направлению к «отстою», надо сказать правду.

Так что такое «новая драма», что такое «Театр.doc», что такое новая российская драматургия?

Адепты нынешней «новой драмы» — далеко не авангардисты и не претендуют на это. Понятие «авангард» умерло, остались прививки. Зато у «новодрамовцев» есть пафос, роднящий их с авангардом: они считают, что театр умер, а тот, что есть — с красивостями, метафорами и отстойной актерской школой, — не театр, а обман, великая иллюзия, претендующая на то, чтобы зритель впал в летаргический сон часа на полтора — время стандартного спектакля. «Театром» теперь называют развлекательное зрелище со спецэффектами и зычными актерскими голосами. За «режиссуру» держат умение разводить мизансцены и искажать классический текст посредством метафор. (То, что метафорический театр славно потрудился и уже давно с почетом покинул сцену, критики и не заметили. Ими особо ценится балтийская школа театральной метафорики!) Одним словом, то, что лежит на поверхности и пользуется наибольшим потребительским успехом.

Пафос «новодрамовцев» объясняется легко, как и агрессия критики. По большому счету эта необъявленная «война» отражает возрастную разницу и профессиональную принадлежность. Драматурги пишут и не слишком любят ходить в театр — разве что на свои пьесы, чтобы посмотреть, как их изуродовал режиссер. Критики очень мало читают и, отправляясь на премьеру новой пьесы, заранее знают, что молодые драматурги не способны создать текст, который бы не только отражал их сознание, но и брал в расчет театр.

После премьеры пьесы Максима Курочкина «Трансфер» я читал в статьях такие глупости, что стало ясно — квалифицированный анализ современного текста невозможен, лекала учительниц из ГИТИСа работают в аккурат до Вампилова, не дальше... Два критика в разных газетах написали одинаковые статьи с одним и тем же заголовком — «Туда и обратно». Главная смысловая составляющая всех статей: Курочкин — не Ибсен! Да, конечно же, не Ибсен, милые мои девушки! А вот кто он — ответить можете? Не могут, потому что одно и запомнили от учительниц: одна учила, что текст в спектакле — ничто, а другая, что режиссер — автор спектакля.

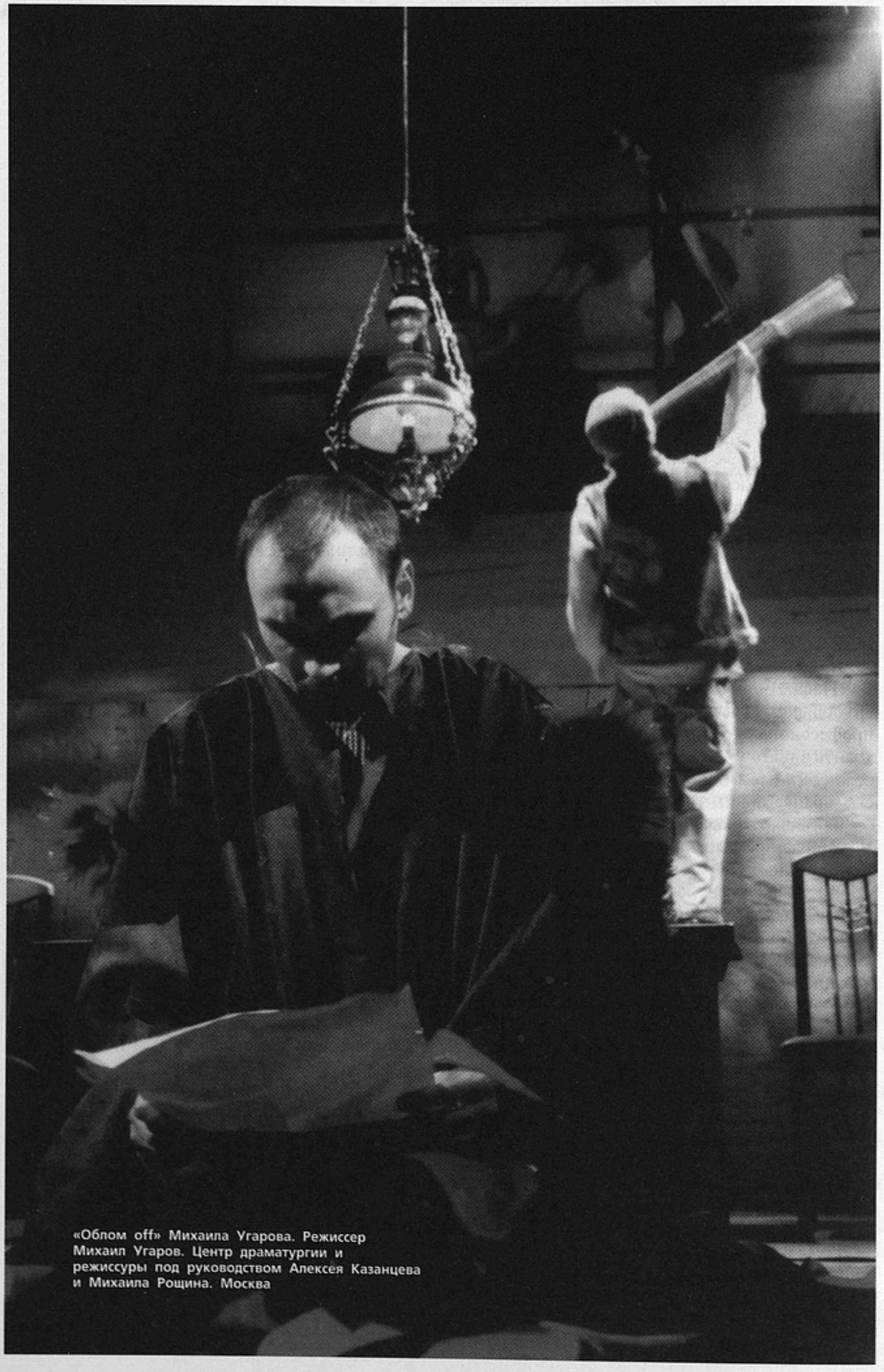
Обиды драматургов на театр одинаковы во все времена, от Чехова до Петрушевской. Но настоящий прорыв в *театральном языке* совершали режиссеры, не только понявшие текст, но и сумевшие найти ему театральный эквивалент.

Несколько лет назад было принято отрицать даже наличие этой самой «новой драмы» в России.

Именами великих новаторов сцены — Островского, Чехова, Станиславского — прикрываются фарисеи, которые хотят одного — сохранить свой личный комфорт. «Столько хороших пьес написано, ставь — все не переставишь, зачем стараться новые сочинять?» — слова гротескного персонажа из «Театрального романа» Булгакова.

«Новая драма» — сочетание двух принципов.

Принцип продюсерский: каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача при этом — выражать и отражать свой личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он.



«Облом off» Михаила Угарова. Режиссер Михаил Угаров. Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина. Москва

Не забудьте, что опыт бывает трех классических видов — прожитый, перенятый и нафантазированный. Это дает шанс на появление очень широкого спектра пьес. Главное — доверие автора к голосам его персонажей.

Принцип режиссерский: постановка спектакля равна пониманию текста пьесы. Если режиссер и актеры смогли прийти к полному знанию текста и при этом удержались от домысливания, закрашивания белых пятен — только тогда родится спектакль.

Способы найти новую драму — документальный театр, рекрутирование драматургов-дебютантов, географическая экзотика.

«Новая драма» требует особого театрального языка, но он не должен быть новым, ведь современная пьеса — это не столько эксперимент с языком или драматургической структурой, сколько стремление «уловить воздух времени».

Один из способов поймать существо момента и отразить его в тексте — технология «вербатим». Театр — это не только игровая стихия. В истории были примеры: «антитеатр» Фасбиндера — один из многих. Театральная условность предполагает не только маски и кривляние, но и воплощение самых радикальных текстов, воспроизведение самых безусловных сторон жизни. Просто нужно уметь пользоваться театром как инструментом. Театр как актуальное искусство, обнажающее себя до предела и говорящее с современником на языке современника, — вещь тем более не новая. Вопрос в том, как это открытие прошлого привить театру сегодняшнему. Вопрос — в человеческих ресурсах, в готовности отказаться от легких путей.

Еще пример — феномен тольяттинской драматургии. Город замечателен уже тем, что собрал за сорок лет десятки тысяч людей со всей страны. В нем нет «коренных», нет наследственности — есть энергия чужих, недавних мигрантов. Этим он схож с Москвой.

Но нет сомнения, что множество крупных российских городов имеют такие же возможности для развития драматургии, как Тольятти. Почему именно там сегодня — одна из национальных «точек роста» новой драматургии? Драматург Вадим Леванов, братья Дурненковы, Вячеслав и Михаил. За ними — по-детски жестокий Юрий Клавдиев. Все время появляются новые, все моложе и моложе.

Массовость новой драме необходима. Чтобы найти одного автора, надо дать шанс множеству.

К сожалению, «Новая драма»-2003 не так ужасна и губительна для театра, как об этом порой пишут. Быть может, если новые драматурги и режиссеры найдут в себе ресурсы быть по-настоящему «ужасными» и радикальными, театр перестанет плавно скользить в сторону отстоя, второстепенного искусства, интересного только как ритуальный жест «культурного отдыха».

Пока же настоящий радикализм позволяют себе только «новые» драматурги — многие по незнанию профессии, что приветствуется, и из-за назревшей потребности высказаться. «Новая» режиссерская волна не слишком рискует своей репутацией и занимается тиражированием отработанных уже приемов. Новизна их, по существу, сводится к драйву и твердой уверенности в том, что они — первые. Первыми раздели человека на сцене, первыми изобразили хоррор, первыми ударили по зрителю монтажом. По большей части все это — *трэш* или наивное искусство, культивирующее свою детскость. И нет разницы, ставят ли «новые» режиссеры классику или современную пьесу.

Там, где текст предлагает новые принципы игры, новые (или другие) правила актерского существования, нынешний театр выказывает, по большей части, свою беспомощность. И дает драматургам повод для раздражения.

Молодым драматургам нужно быть более радикальными, неприятными, разрушающими в театре прекрасные иллюзии — блюдо для невротиков. Как сказано в одной современной пьесе: «Красота погубит мир!» Но это трудно. Хочется дружить, участвовать, праздновать.

Трудно, но нужно быть чужим на этом Празднике театра.

ВИКТОР СЛАВКИН

Прямое высказывание

Виктор Славкин с группой актеров после премьеры спектакля «Взрослая дочь молодого человека»

В далекие советские времена мечтой каждого так называемого молодого драматурга (некоторые уже нянчили внуков) было попасть на семинар в Дубулты. Месяц в весенней предсезонной Прибалтике, которая тогда заменяла нам заграницу, от одних латинских букв на вывесках кружилась голова, райская (по тем понятиям) жизнь в роскошном (по тем временам) Доме творчества писателей, модерновом (тогда!) билдинге на самом берегу Балтийского моря, дневные чтения пьес и общение с корифеями – Арбузовым, Розовым, ночные разговоры о проблемах мастерства под густой и темный рижский бальзам...

Однажды в разгар такого диспута вклинился один семинарист: «Ребята, вы тут все гении, пишете заковыристые пьесы, всё знаете про театр и драматургию... Но одному я все-таки могу вас научить — как разговаривать с редактором. Вот вы приносите ему пьесу, и он первым делом вас спрашивает: «Про что произведение?» — и вы начинаете ему объяснять, рассказываете сюжет, демонстрируете характеры, подчеркиваете проблематику... И сразу попались. Пойдут уточняющие вопросы, и заплететесь окончательно. А отвечать надо четко и кратко, по-военному: «О чем пьеса? О любви и долге». Запомните эти слова и стойте на своем, как партизан на допросе. Поверьте человеку, который несколько лет оттрубил в «Воениздате».

И вот 2003 год. Фестиваль «Новая драма». На сцене, пожалуй, первое поколение российских драматургов, которым не пришлось отвечать на идеологические вопросы советских редакторов и которым волшебные слова старого арбузовского студийца ни к чему.

Если кратко определить главное впечатление от просмотров — мы имеем дело с прямым высказыванием. Без посредников в виде редактора, цензуры, театральных чиновников. В школьной орфографии было одно такое правило: «Как слышится, так и пишется». Молодые драматурги так услышали — они так и написали. Адекватно себе, своему времени и поколению, к которому принадлежат. Они полностью за себя отвечают, им не нужно, как в свое время нам, хва-

тать после спектакля зрителя за пуговицу и пересказывать то лучшее, что выкинули из пьесы строгие дяди из репертkома.

Авторам «новой драмы» можно верить, по их произведениям историки и социологи смогут изучать людей и настроения начала XXI века. Некоторые пьесы, показанные на фестивале, если подходить к ним строго, по меркам классического канона, являются скорее не пьесами, а художественными исследованиями. И это не прихоть драматургов и тем более не их слабость. К такой форме драмы их понуждает время, его ритм. Человечество еще никогда не попадало внутрь такого информационного калейдоскопа, где узоры жизни меняются с дьявольской скоростью. Порой это можно зафиксировать только с помощью «откровенных полароидных снимков». Ежедневные события жизни, которые, где бы ни происходили, сразу становятся известными всем, порой требуют их осмысления в открытой, прямой форме, и не в виде повествовательной истории, а путем накопления фрагментов и эпизодов.

На самую драматическую проблему наших дней — терроризм — братья Пресняковы отвечают пьесой, которую они так и называют «Терроризм». Драматурги ставят перед собой задачу почти научную — они исследуют бытовые, ординарные, знакомые каждому ситуации, в которых пока еще не в страшной форме, но уже присутствуют атомы терроризма. Самодур начальник и запуганные подчиненные, занудная бабушка и задерганный внучек, грубые нравы солдатской среды... Зритель следит не за сюжетом и развитием характеров, а за разнообразием и оригинальностью высказывания авторов в связи с актуальной проблемой. Недаром режиссер делает акцент на световом табло, где ведется обратный отсчет времени. Эта сценографическая деталь помогает усилить драматическое напряжение: успеют ли обезвредить бомбу — не успеют; будет взрыв — не будет... Нули на этих электронных часах совпадают с концом спектакля. Взрыва не произошло. Но пока убегали секунды и минуты, мы увидели ряд хорошо написанных и изысканно поставленных сцен на тему, которую по аналогии с известным фильмом Ромма можно обозначить как «Обыкновенный терроризм».

Частенько над сценическими площадками, где проходили спектакли фестиваля «Новая драма», появлялся и витал дух драматурга Гришковца. В свое время именно он первым поразил, буквально пленил зрителя прямым высказыванием. На сцену выходил парень, мало похожий на актера и писателя, и просто рассказывал, что с ним случилось и что он по этому поводу думает. И это оказалось вдруг самым неожиданным, изысканным и даже сенсационным. Артистизм, вкус, литературные и режиссерские достоинства, сложности построения сюжета, четкость композиции до поры до времени были искусно скрыты под маской ошеломляющей простоты. Гришковец сразу выиграл у всех, даже не вступая в борьбу. Он вышел на совершенно другое поле и сразу сделал его своим. И потом уже в это заманчивое пространство потянулись многие.

Зритель устал от манерных звезд, самовлюбленных интеллектуалов, и простой (как бы!), бесхитростный (якобы!) разговор пришелся ему по душе. На сегодня сказаны все общие слова, обсуждены все глобальные концепции — нас интересуют детали и подробности, только они могут тронуть нас.

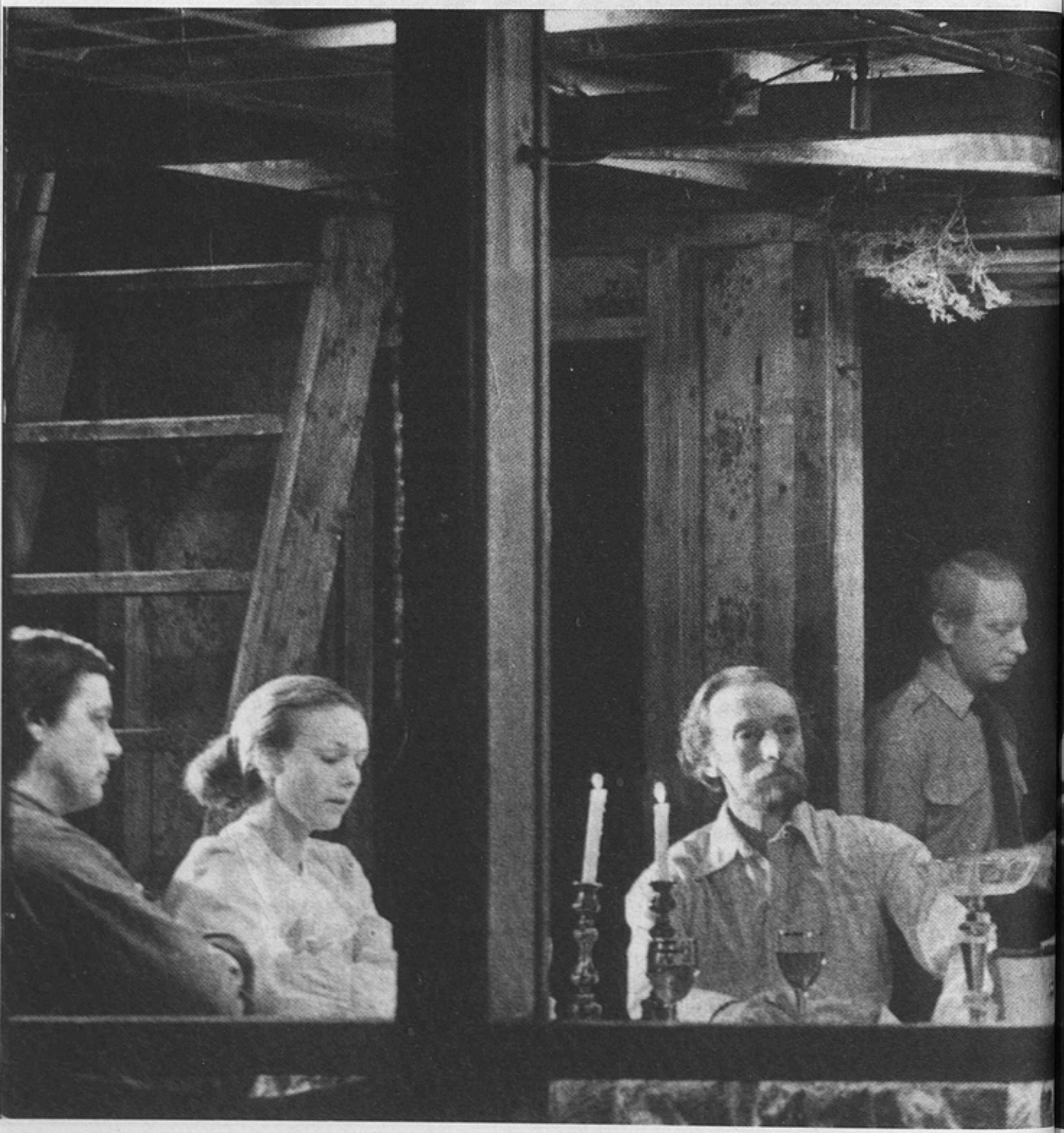
В последнее время я стал все чаще и чаще вспоминать одну историю (в стиле Гришковца, между прочим!), связанную с моей мамой, одну ее фразу, которая впрямую относится к тому, что мы сейчас обсуждаем.

После окончания института я был распределен в строительную организацию. Когда вечером я приходил с работы домой, мама подавала мне ужин, садилась напротив и спрашивала: «Ну, как было сегодня?» Я отвечал, мол, все хорошо, все в порядке, как всегда... «Нет, — прерывала она меня. — Вот ты пришел — и что?» Ее не устраивали мои дежурные общие ответы, она хотела, чтобы я поминутно описал ей свой рабочий день с самого начала: вот пришел — и что?

Не в высокоумных рассуждениях по поводу судеб человечества, а в самой технологии жизни ищем мы сейчас ответ на вопрос, что с нами происходит. Документ для нас обретает художественную силу. Книги воспоминаний, письма и другая документальная литература читаются сейчас гораздо активнее, чем художественная. Именно поэтому так быстро приобрел популярность «Театр.doc».

Специально для него драматурги пишут документальные пьесы, где действуют реальные люди и обсуждаются острые проблемы сегодняшней жизни, драматической и абсурдной. Чего стоит только название одного спектакля — «Война молдаван за картонную коробку»! Подробности быта приезжих торговцев фруктами в Москве — это и есть современный эпос, что-то вроде «Калевалы» или «Манаса». А масштаб — не самомнение авторов, а качество нашей жизни. Какова жизнь, таков и эпос.

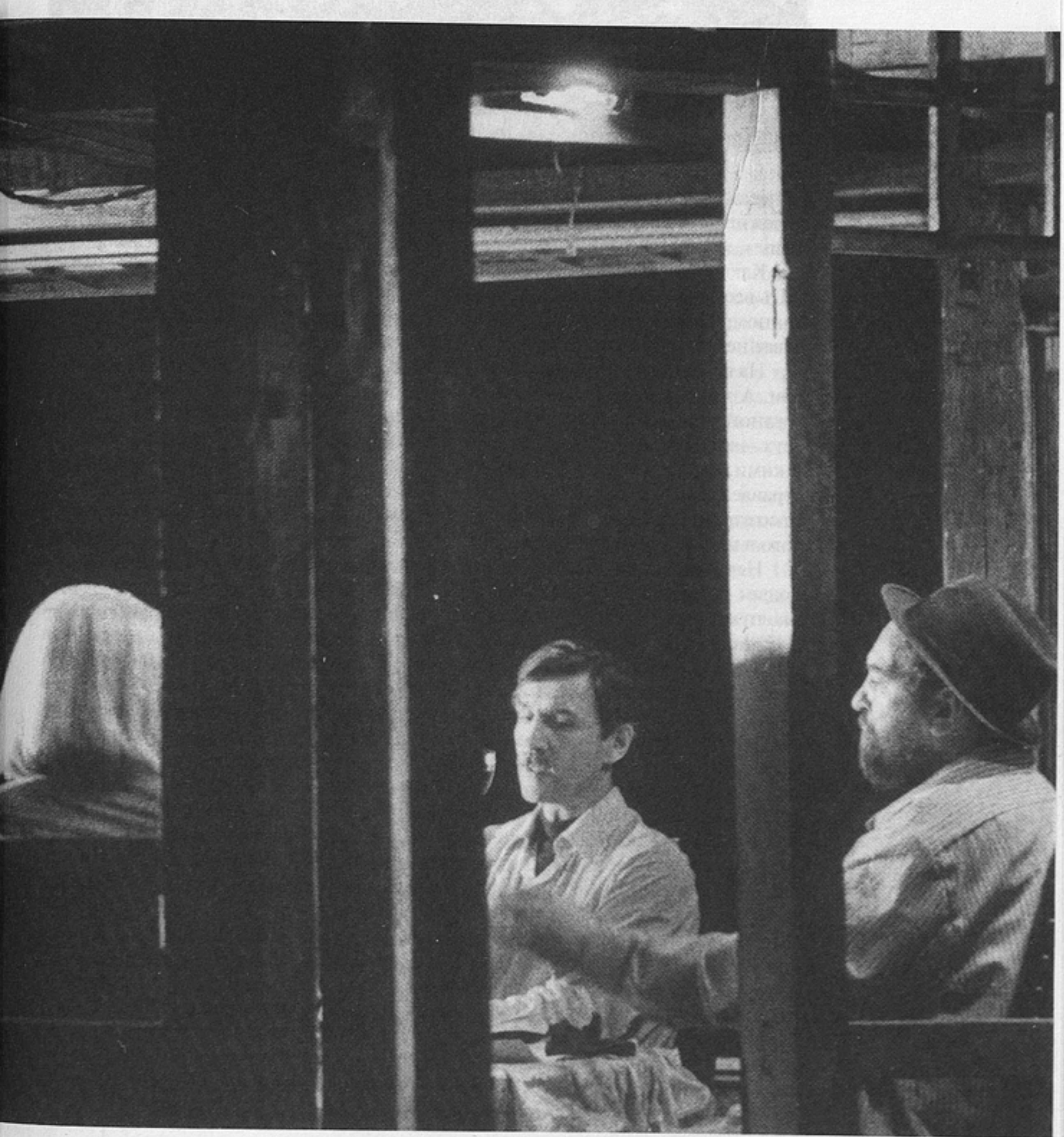
В рифму и в связи с «новой драмой» хочу упомянуть еще одно слово: «пафос». Я имею в виду его отсутствие в большей части современных пьес и спектаклей. В предфестивальном интервью журналист не без пафоса спрашивает Ивана Вырыпаева, автора пьесы и одного из исполнителей спектакля «Кислород»: «Что за вид искусства, основателем которого вы являетесь?» Тут бы автору надуть щеки и изречь что-нибудь основополагающее, а он отвечает: «Это не вид искусства, вернее, вид искусства все тот же — театральное представление.

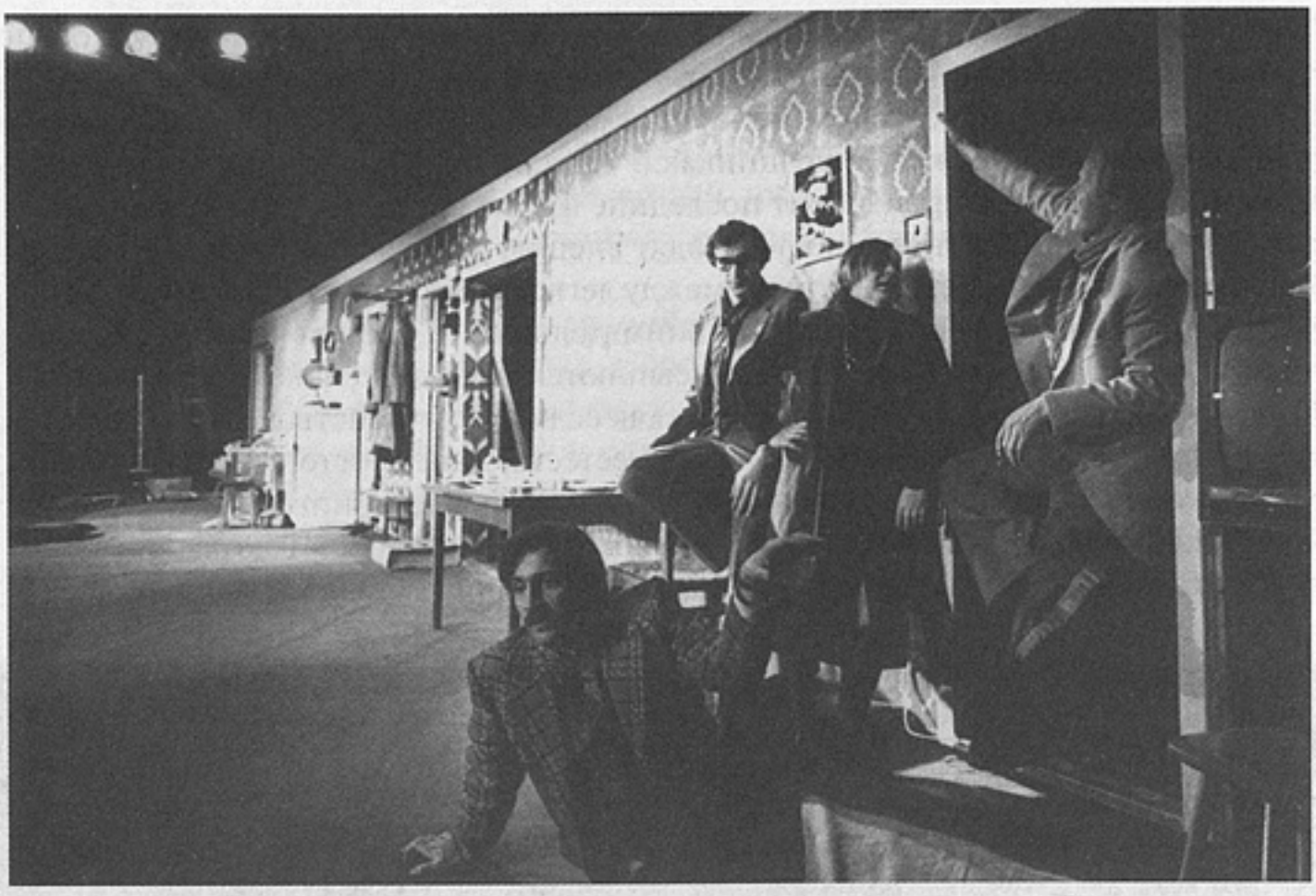


«Серсо» Виктора Славкина. Режиссер Анатолий Васильев. Театр на Таганке

Но то, что мы делаем, скорее больше похоже на концерт. У нас дуэт, который точно так же, как и музыкальный дуэт, исполняет тексты под музыку».

Да, на концерт очень похоже: пустая сцена, в углу за звукорежиссерским пультом девушка-диджей в наушниках... Казалось бы, фигура чисто техническая, но именно она произносит последние фразы спектакля, которые, словно рычажок на пульте, мгновенно переводят внешне рэповый концерт в философско-трагический регистр. Контраст между легкостью формы и серьезностью содержания делает зрителя тревожно-внимательным к словам — острым, нежным, грубым, всяким, — которые всё сыплются и сыплются на него со сцены и не дают вальяжно откинуться в кресле, как если бы это действительно был концерт. При всей изысканности все до того естественно, просто, по-человечески, что даже накладки вплетаются в спектакль, не прерывая ноты, на которой он идет. На фестивальном показе в маленьком душном зальце «Театра.doc» одному зрителю вдруг стало плохо. Актеры остановили спектакль, сидевшие рядом





«Взрослая дочь молодого человека» Виктора Славкина. Режиссер Анатолий Васильев. Театр имени Станиславского

вынесли молодого человека из зала, зрители и те, кто был на сцене, помогали, переживали за бедолагу... Потом Вырыпаев сказал: «Мы возьмем немного повыше», и все легко возобновилось.

Какую бы трагическую историю нам театр ни рассказывал, у него должна быть веселая душа. Это способствует сочинению и помогает восприятию сочиненного. Причем упомянутая выше легкость — не легкомыслие, веселость же — вовсе не юмористика.

На фестивале спектакль «Кислород» был признан лучшим и получил Гран-при. А теперь те слова, которые произносит девушка-диджей в финале этого трудного легкого спектакля, завершая страшный и нежный рассказ о любви двух — юноши и девушки из большого города: «Это Саша и Саша, запомните их такими, какие они есть. Запомните их, как старую фотографию. Они искали в отравленном воздухе кислород. На них где-то, очень далеко, в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит». Всё. Занавес. Которого в этом театре, конечно же, нет.

Некоторые театральные критики, близкие к фестивалю «Новая драма» и к новым драматургам, были удивлены и даже раздосадованы тем, что вторую главную премию — за лучшую пьесу — получил драматург с *неновым* именем — Людмила Петрушевская. Они писали: «Стоило ли затевать фестиваль, чтобы в результате...» Имея в виду, что у этого автора уже все есть, все премии, она давно классик, и зачем это ей? Их можно понять. Но фестиваль есть фестиваль, а соревнование — соревнование. Что поделаешь, если признанный драматург побеждает своих молодых коллег не возрастом и авторитетом, а конкретным текстом и спектаклем. То есть сражается на равных и побеждает на их же поле.

«Бифем» полностью соответствует регламенту и стилю фестиваля, думаю, если бы на титульном листе стояла другая фамилия, эта пьеса все равно попала бы в категорию «Новая драма». Жесткость сюжета, раскованность мышления, резкость диалога, шокирующие детали обеспечили бы ей место в фестивальной афише. Но здесь есть кое-что еще, отличающее «Бифем» именно как пьесу, а не просто хороший материал для спектакля. Этого «кое-чего» — а именно биографии персонажей — не хватало мне во многих фестивальных показах. В иных пьесах герои выходят на сцену, разыгрывают хороший эпизод, ведут острый диалог, изящно завершают его ударной репликой... Но я не знаю, откуда они пришли и куда уходят. Знать я, положим, и не обязан, но догадываться хочу, причем сам, вернее, якобы сам — по многочисленным деталям, рассыпанным автором по тексту. В хорошей пьесе, как любят говорить режиссеры, должно быть много всего и не только то, что на сцене. Порой то, что за сценой, важнее выставленного перед нами.

Пьеса Петрушевской — на двоих. Но попытаюсь перечислить тех, кто лишь на трех страницах текста подпирает героев на манер бэк-вокалистов: доктор Колин, балерина Нина Прохарь и ее мама, Митя-дилер, кутюрье Нина Потаповская, медсестра Галя, некая Ламара, Михаил, Рустам Хамчик, замыкающий альпинист Сашка, собака Рекс, Норкин и два Максима... Мелькает безымянная бабушка из поликлиники, которая, слыша, как мать прикрикнула на дочку: «Замолчи!», говорит: «А потом вырастет, не допросишься и словечка», — мелькает и запоминается! На сцене два человека, а за ней клокочет толпа. Мощный фон вспухает, прорывается, грозит затопить всю сцену. Это и есть пьеса Людмилы Петрушевской.

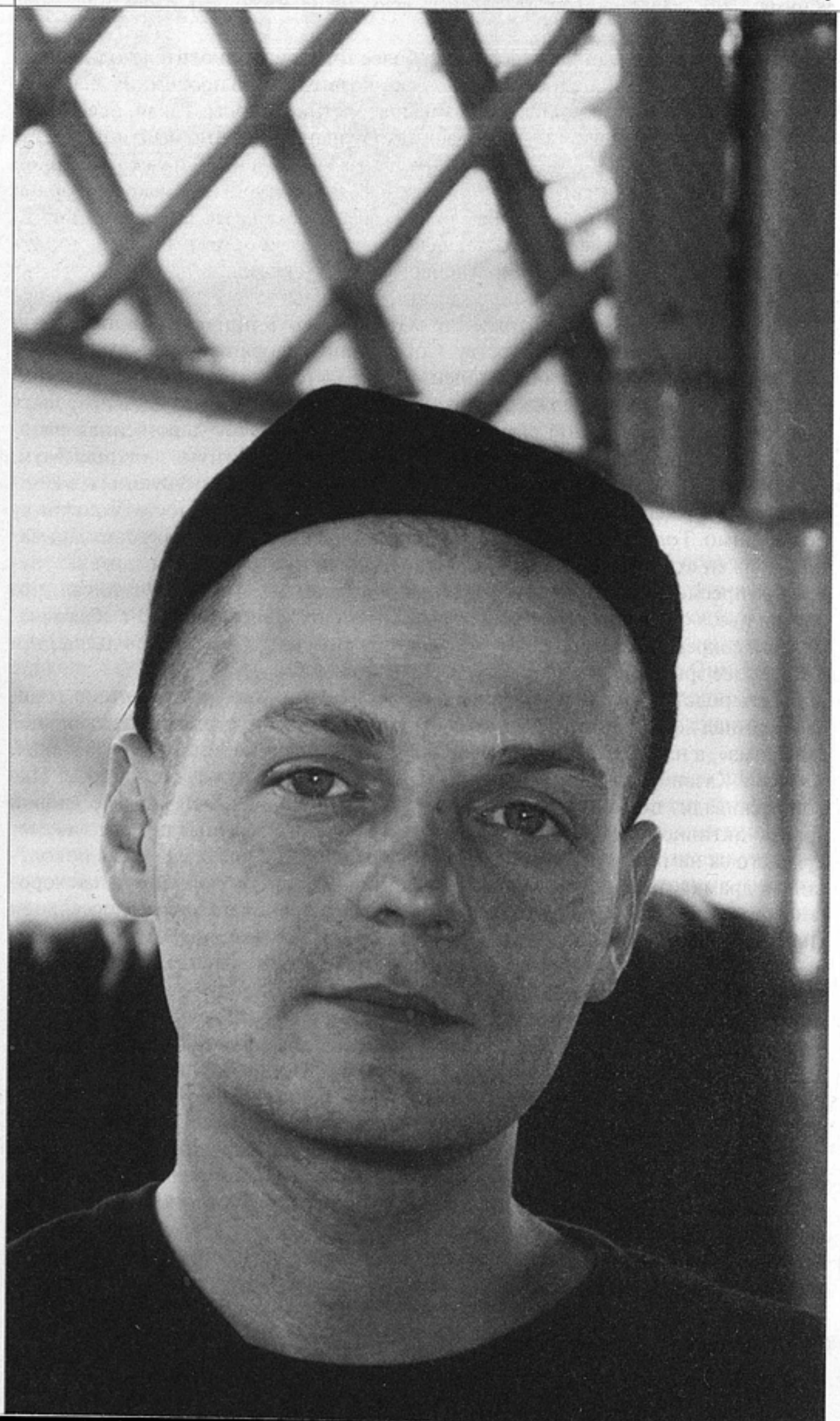
Новая драма сегодня востребована, более того, она становится модной. Театры рыщут в поисках нестандартных пьес, желательно из провинции, на литературных конкурсах побеждают восемнадцатилетние авторы. Такая, невозможная в советские времена ситуация дает автору шанс достойно выйти на сцену, не протиснуться с двадцать третьим вариантом замусоленной и уже противной самому автору пьески сквозь толпу дородных литературных дядек — а гордой походкой, расправив плечи, решительно и смело смотря в глаза зрителю, выйти на авансцену и прямо высказаться перед публикой самого престижного столичного театра или авторитетного международного фестиваля.

Однако прямое высказывание таит в себе и опасность. В технической науке есть такой предмет — сопротивление материала. Это понятие вполне можно применить к литературе и искусству. Собственно, говоря техническим языком, творчество и заключается в преодолении сопротивления жизненного материала при переводе его в художественную форму. Прежде каждому смелому шагу художника, нестандартной его мысли, сопротивлялась государственная идеология. Приходилось сильно изощряться, чтобы перепрыгнуть этот шлагбаум. Теперь все изменилось. Как пишут в железнодорожных инструкциях: «Нормальное положение шлагбаума — открытое». Но изощренность художнику необходимо. Только теперь надо преодолевать препятствия внутренние. Драматург должен ставить перед собой нелегкие задачи и с невидимым зрителю трудом их преодолевать. В книге «Пустое пространство» Питер Брук писал, что плохая пьеса отличается от хорошей тем, что в плохой герои быстро выбалтывают свои секреты. И чем витиеватее будет путь к раскрытию секретов пьесы, тем интереснее зрителю.

Есть родство между нынешним поколением молодых драматургов и теми, кто начинал лет тридцать назад, хотя бы в том, что их определяют словами «новая драма», а нас называли «новая волна»... Мы — это Людмила Петрушевская, Алексей Казанцев, Марк Розовский, Ольга Кучкина, Анна Родионова... Нас поддерживали, помогали выходить на сцену Арбузов, Розов; в судьбе «новой драмы» активно принимают участие кое-кто из «новой волны» и ребята из следующего за нами поколения. Кстати, даже в советские времена между поколениями драматургов не было антагонизма. Как мы тогда говорили, «у нас хорошие старики». Эта традиция перешла и в сегодня. Благодаря колоссальной энергии Алексея Казанцева при поддержке старшего товарища Михаила Рощина, новые драматурги имеют свой театр — московский «Центр драматургии и режиссуры». Следующие за нами — Елена Гремина, Михаил Угаров, Ольга Михайлова — проводили семинары в Любимовке, через которые прошли почти все сегодняшние драматурги, потом вместе с еще более молодым Александром Родионовым открыли уникальный «Театр.doc», сразу ставший любимцем международных фестивалей... Благодаря всему этому, нынешние авторы могут реализоваться в своем доме, добиться успеха у своей публики, обрести свое лицо, свое достоинство, а уж потом отвечать на приглашения академических театров. И уж по-другому с ними будут разговаривать завлиты и главные режиссеры, не так, как разговаривали с нами — снисходительно, через губу, а иногда и вовсе не вступали в беседу...

Короче, нынешнее драматургическое сообщество многокрасочно, плодотворно, сплочено и свободно. И это мое прямое высказывание.

О П Ы Т



Иван Вырыпаев

ИВАН ВЫРЫПАЕВ:

«Я — консерватор»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Ваш спектакль «Кислород» относится к так называемой «новой драме», или же это что-то иное по эстетике?

Иван Вырыпаев. Принципиально нужно договориться, как вы понимаете «новую драму»?

Е.Кутловская. Если честно, то я понимаю ее довольно убого, примитивно: как документальный процесс, когда выходит актер и... без излишней театрализации...

И.Вырыпаев (*перебивает*). Это неверное понимание, все совершенно не так. Вы путаете «новую драму» с документальным театром.

Е.Кутловская. Тогда что же такое «новая драма», объясните мне, пожалуйста.

И.Вырыпаев. «Новая драма» — это то, что возникло недавно. Вот и всё. Мне кажется, что название «новая» драме этой дали, потому что появилась целая волна новых драматургов, и не важно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут. Вот я, например, себя вообще ни к какому движению не причисляю.

Е.Кутловская. То есть словосочетание «новая драма» обозначает пьесы, которые недавно возникли, и всё?

И.Вырыпаев. Да... это такое безобидное название, но мы знаем, что были Ибсен, Стриндберг и Чехов. Это было особое направление, официально признанное культурой и вошедшее в ее историю под названием «новая драма». Сейчас название повторяется, но я не думаю, что люди, которые реанимировали это словосочетание, так глупы, чтобы сравнивать сегодняшний день с началом XX века. Просто они под «новой драмой» подразумевают новых авторов. Сейчас уже 2004-й! И реально, у нас с 90-х до 2002 года был вакуум в современной драматургии. Не хочу обидеть драматургов — они были, но когда мы говорим о движении, мы имеем в виду не одного-двух авторов, а то, что многие театры начали ставить молодых современных драматургов. Я был в 1999 году, когда только написал первую пьесу, на конференции по современной драматургии — там вставали взрослые люди и говорили: «У нас в стране драматургии нет». Теперь она есть. А документальный театр — это направление внутри «новой драмы», я говорю о «вербатиме». Я не занимаюсь «вербатимом», но кое-что из этой техники я бы взял, да, собственно, и беру...

Е.Кутловская. Хорошо, но ведь у вас, наверное, есть какие-то эстетические и этические принципы в творчестве, которые вы формулируете лично для себя? Или же никаких принципов нет — сегодня пишу так, а завтра иначе?

И.Вырыпаев. Нет, принципы есть. То есть принцип один — я хотел бы создавать *живое* искусство, которое *сегодня*, как я надеюсь, апеллировало бы к духу человека.

Е.Кутловская. Но это же один из основополагающих принципов искусства в целом.

И.Вырыпаев. Поэтому я и думаю, что нет направлений и каких-то особых движений в современной драме, которые бы, грубо говоря, чем-то отличались от

театра Шекспира. Спектакль «Кислород», который я сделал, тоже ничем не отличается от театра времен Шекспира. Просто во времена Шекспира не было клубной культуры... Я не ищу новые формы... И думаю, что их нельзя найти. Их просто нет. Все уже придумано.

Е.Кутловская. То бишь вы постмодернист?

И.Вырыпаев. Постмодернист — это тот, кто берет уже известное произведение и на его основе, апеллируя к нему, строит что-то свое.

В наше время пора понять, что *всё* вокруг — это постмодернизм. Даже когда я беру цитату из Библии... Я же цитирую? Да, наверное, всё вокруг — постмодернизм, потому что ничего нового вокруг я не вижу. Но сознательно я бы не хотел заниматься постмодернизмом, и я всячески его избегал бы, если, конечно, это возможно.

Е.Кутловская. Давайте вернемся к «новой драме». Почему же она все-таки *новая*, если в ней ничего нового нет?

И.Вырыпаев. Все просто. У меня есть старая пьеса и есть новая, я ее недавно написал.

Е.Кутловская. Честно говоря, я вас не очень поняла, но двинемся дальше. Почему вы за основу своей пьесы «Кислород» взяли жизнь не самой широкой части современной молодежи, а только той, которую принято именовать клаберами? Кстати, это же жизнь только одной возрастной группы, а большая часть современного бытия как бы *вне* поля вашего зрения? Более того, те, кто не знает клубной жизни, соответственно, и не «въезжает» в то, что происходит на сцене.

И.Вырыпаев. Да, наверное, это моя проблема, да... конечно. Но, понимаете, во времена того же Мольера выходили на сцену музыканты и актеры играли под музыку... А в 80-е годы тоже выходили на театральную площадку люди, пели, танцевали и играли на гитарах. Это был мюзикл... У меня то же самое, но вместо группы музыкантов — диджей и музыка не оркестровая, а клубная... Это те же самые музыканты Мольера, но они сегодня чуть другие, это наши современники. Вот и всё. У меня есть идея сделать спектакль под симфоническую музыку. Даже было предложение от «Геликон-оперы», но пока не получается. Что касается спектакля «Кислород», это настоящий театральный проект. Вот мы играли его в клубах несколько раз, и он идет там гораздо хуже: это не клубный проект, там теряется то, что вы видите только в театре, то, что называется *театральным решением*.

Е.Кутловская. Ваше желание сделать спектакль с участием симфонического оркестра говорит о том, что вы постоянно идете вслед за модной музыкой... Скажем, «Кислород» активно эксплуатировал сэмплы трип-хопа, Стинга; сейчас музыкантов потянуло к классическим инструментам, последний альбом Muse, например, и более ранние версии лидеров трип-хопа Portishead записывались с участием симфонических оркестров...

И.Вырыпаев. Я человек, который живет в современном мире, я хочу выражать свои мысли...

Е.Кутловская. Но давайте все-таки проведем некую жесткую грань. Есть современный мир — тот, где одновременно присутствуют несколько поколений самых разных людей. И есть мир современной клубной культуры, к которой причастна некая (довольно широкая) категория людей молодого возраста. Получается, что вы апеллируете не ко всей современности, а к некоему слою жизни начала XXI века, к некоторой части населения — преимущественно, молодого, — живущего в начале века?

И.Вырыпаев. Конечно.

Е.Кутловская. Значит, вас многие просто не понимают, так же как не понимают и не слушают клубную музыку?

И.Вырыпаев. Не согласен. Может быть, они и не понимают «техно», но в «Кислороде», как мне кажется, клубная музыка и клубный формат не имеют главенствующего значения. Там главное то, *что́ ты говоришь*. Главное не в том, *как* я говорю, а главное — *что* я говорю. А я говорю о вечных вещах, а не о повседневных. В спектакле речь идет не о музыке клуба, а о взаимоотношениях духа человека с окружающим миром. Я думаю, наверное, иногда форма мешает восприятию, и это плохо, потому что многие зрители старшего поколения не воспримут «Кислород», из-за того что им помешает форма. Но если эти зрители приучены к восприятию искусства в принципе — форма им не помеха. Очень мало людей умеют воспринимать искусство, не полагаясь на форму. Так вот, если

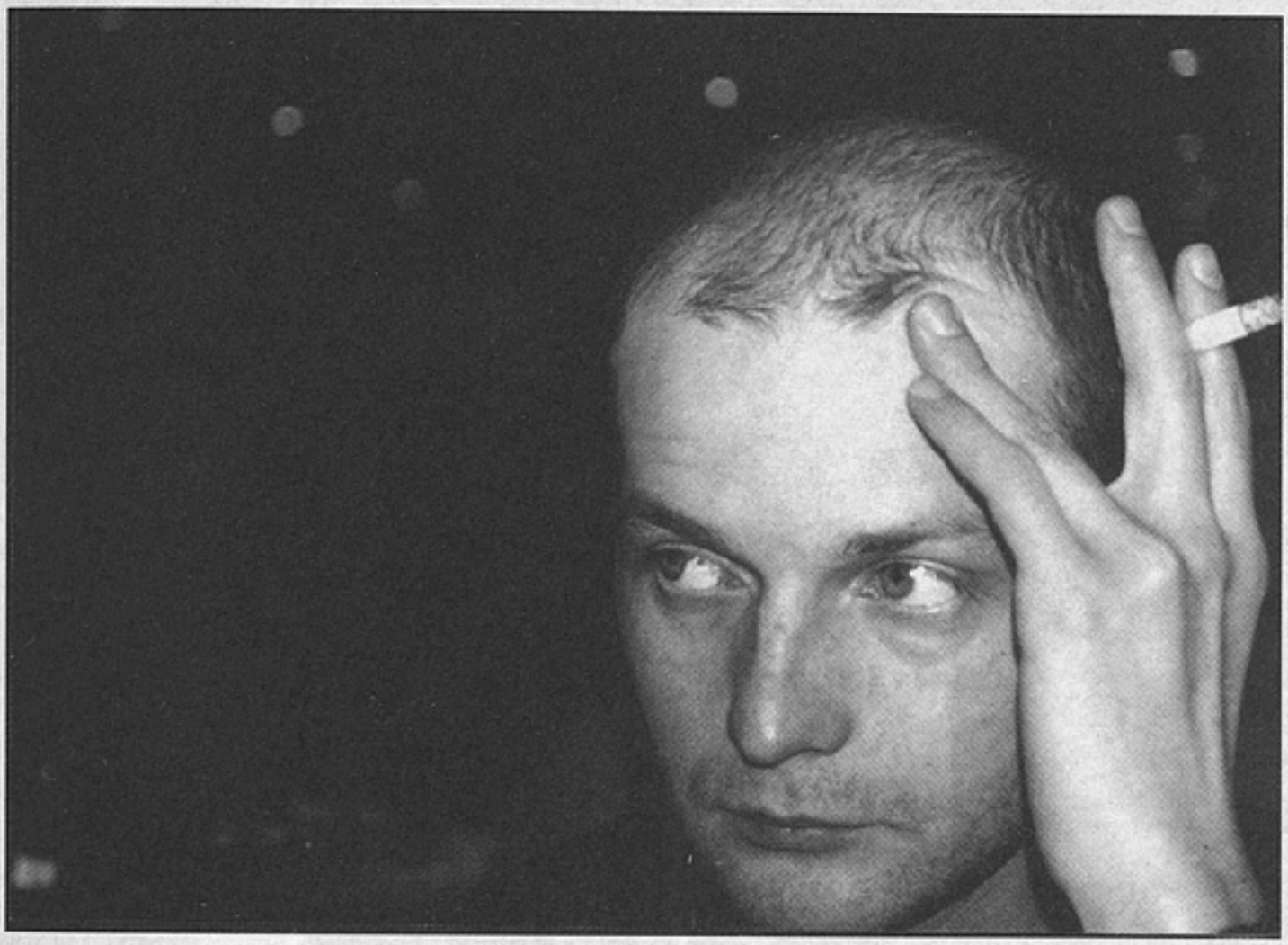
они могут воспринимать *искусство вообще* — а это очень трудно! — их не будет волновать, клубная это культура или не клубная. Странно связывать Рафаэля и Кандинского. Согласитесь, странно слышать: «Вы знаете, я поклонник старой школы, и мне нравится Высокое Возрождение, а Кандинский — нет». Если человек воспринимает искусство, живопись, то какая может быть разница между Кандинским и Рафаэлем? Что-то можно любить больше, что-то меньше, но и то и другое — искусство. Поэтому мне лично никогда форма не мешает воспринимать произведение искусства.

Е.Кутловская. Скажите, а то, что форма «Кислорода» практически документально скопирована с клуба, вплоть до присутствия диджея, имеет отношение к «театру.doc»?

И.Вырыпаев. Да, это имеет отношение к документальному движению, это формат «театра.doc», но это не «вербатим».

Е.Кутловская.. А чем «театр.doc» отличается от театра Петрушевской, которая вроде бы тоже почти документально фиксировала жизнь, ну, по крайней мере, так в свое время считалось?

И.Вырыпаев. В «театре.doc» вполне может идти пьеса Петрушевской, если она написана в течение последних пяти лет. То есть «театр.doc» — это театр, где иг-



Иван Вырыпаев

рают новейшую современную драматургию любой страны, любого города... В «театре.doc» нельзя поставить Островского или Вампилова — не в силу того, что эти авторы с какой-то там точки зрения плохи или... Просто их пьесы давно написаны. В «театре.doc» есть также направление — чисто документальный театр, то есть «вербатим». Это техника, где люди собирают под микрофон документальный текст и делают на его основе спектакль. Это одно из направлений «театра.doc», и оно приоритетное. Я не со всеми догмами «театра.doc» согласен — ну, например, не согласен с тем, что «театр.doc» стремится к острым конфликтным темам, которые отражают сегодняшнюю социальную конфликтность. В «Кислороде» она отражена, но для меня она вторична. То есть существуют пьесы, где говорится о проблемах бомжей или о проблемах рабочих на шахте. И всё. Меня не интересует только проблема рабочих на шахте, меня интересует человек Сидоров, который пытается что-то в жизни постичь, при этом, например, он работает на шахте. Поскольку он в этой среде, мы и говорим о том, что у него там какие-то проблемы с бригадиром и вообще с угольной промышленностью. «Театр.doc» разнообразен, он многим дает возможность показать свое творчество, и это мой театр. У этого театра нет никаких амбиций или претензий,

он никому не бросает вызов. Я бы лично не присоединился к направлению, которое бросает вызов и, категорически отметая одно, провозглашает другое: пусть будет так и никак иначе! Я люблю разные виды искусства. Вообще, старые пьесы мне нравятся больше, чем современные. Я не люблю современную драматургию и отношусь к ней — в том числе и к тому, что делаю сам, — очень скептически. Просто если я буду об этом говорить, это будет выглядеть кокетством каким-то... Поэтому я бы не очень хотел обсуждать свое творчество. Но пьесы Стоппарда мне гораздо ближе, чем пьесы Марка Равенхилла.

Е.Кутловская. А чем вам Стоппард так близок?

И.Вырыпаев. Мне кажется, что Стоппарду удавалось писать о вечном, о проблемах Духа... Понимаете, суть искусства исключительно в том, что человек пытается осознать свое место в этом мире. И всё. Другие темы мне неизвестны. Человек хочет осмыслить свое существование — но довольно скучно, если он анализирует его только на уровне социальной среды. У меня зарплата очень маленькая, и жить мне плохо в этой стране — вот и все его, автора или героя, проблемы, и они же главные проблемы пьесы. Именно об этом говорят все со-

«Кислород» Ивана Вырыпаева. Режиссер Виктор Рыжаков. «Театр.doc». Москва

временные острые пьесы, скажем, немецкие. А Стоппарда интересуют другие вопросы — он размышляет о мире в целом. Он поднимает проблему, которую поднимал Шекспир, и решает «быть или не быть?» на своем уровне. Есть искусство вертикальное, и есть искусство горизонтальное. Горизонтальное — менее интересно, оно повседневно.

Е.Кутловская. Някрошюс — это какое искусство?

И.Вырыпаев. Вертикальное, конечно. Някрошюс — величайший художник. Он рассказывает мифы, он рассказывает удивительные притчи, апеллируя исключительно к человеческому духу. Някрошюс — это не формалистический театр. Для него важно *содержание*, потому что он очень традиционный режиссер, такой типичный *театральный* режиссер. Его спектакль «Макбет» — это настоящий Шекспир!

Е.Кутловская. А что такое «настоящий Шекспир»?

И.Вырыпаев. У Шекспира, как во всяком высоком жанре, присутствует миф. Вы же сами знаете, высокая комедия закончилась на Мольере. А высокая траге-

дия — на Шекспире. И больше в истории театра высоких жанров не существовало — пошла драма. Новая драма, старая драма... Трагедия — это когда человек бросается в спор с Богом, а в драме его бросает в спор с людьми, с какими-то вещами, которые окружают его здесь, в повседневном быту. Шекспир — это трагедия, это борьба с роком...

Е.Кутловская. Рок и Бог — это разное?

И.Вырыпаев. Нет, просто в разных культурах они понимаются по-разному. В трагедии всегда присутствует некое предопределение свыше: в античности — это рок, а позже — это Бог... Скажем, «Макбета» в эпоху Просвещения и в наше советское время ставили как пьесу о власти, о долге, чести и нравственности. О том, что Макбет совершил убийство ради власти. Но это очень мелко для шекспировской трагедии, пьеса-то не про это! Някрошюс бы тоже не стал ставить пьесу просто об измене и убийстве. Трагедия Шекспира — о предназначении каждого, о том, что у человека не было выбора, а был рок... Макбет — это винтик в огромной машине. И он пытался найти свое место. Вот если смотреть на «Макбета» с этой точки зрения — пьеса становится объемной.

Е.Кутловская. Ну а что такое театр Васильева?

И.Вырыпаев. Это духовный театр, и то, что в нем делают, — это некий духовный путь, который они проходят. Я не очень хорошо знаю спектакли Васильева, но я дружу с некоторыми его актерами, читал многие его интервью и, безусловно, то, что они делают, то даже, как они репетируют, — это некий духовный поиск.

Е.Кутловская. А для режиссеров «новой драмы» существенны школа Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, или это все больше не имеет смысла для сценического творчества?

И.Вырыпаев. Поймите мою логику: нет понятия «новая драма» как некий культурный манифест. Для меня «новая драма» — это просто новые спектакли по новым пьесам, и, конечно, там действуют все театральные законы, которые были созданы до XXI века. Нельзя отрицать систему Станиславского, потому что все так или иначе привержены ей. В Голливуде — и то изучают систему Станиславского. У меня есть театральное образование. Сначала я учился на актера в Иркутске, а потом режиссуре в Щукинском, правда, не закончил... Но, в любом случае, в меня вбито это театральное классическое образование. И когда я репетирую с актрисой, я говорю с ней на языке *театра*. А язык театра — это язык Станиславского, Вахтангова...

Е.Кутловская. А кино каким-нибудь образом повлияло на вас?

И.Вырыпаев. Очень. Я же занимаюсь кино, это теперь основное мое дело. Я пишу сценарии. Сейчас проектируется большой телесериал для ТНТ под названием «Бункер». Мы работаем вместе с Александром Дулейраном и Сережей Корягиным. Это не «мыло», не глупая «слизь»... Мы даже не верим, что нам дают подобное кино делать. Там, кстати, работа со словом очень большая.

Е.Кутловская. А какой именно кинорежиссер оказал на вас влияние?

И.Вырыпаев. Я считаю, что режиссер, блистательно сочетающий коммерцию, рейтинг и искусство, — это Тарантино. Я восхищаюсь им. Но мой любимый режиссер — Тарковский. Он у меня стоит и на первом месте, и на втором, и на третьем. Я фанат Тарковского. Я могу его фильмы по сто раз смотреть... А о Тарантино я думаю, потому что динамика построения сюжета — ну и вообще сюжеты его картин — доступна всем. «Криминальное чтиво» — гениальное произведение.

А что касается Тарковского, то все, о чем он говорил, мне близко, я тоже хотел бы говорить о том же. Может быть, у меня нет такого таланта, ну, естественно, он гений, а я нет. Но то, о чем он говорил, я бы рассказывал несколько иначе. Тарковский — блестящий профессионал, «Солярис» — это, конечно, настоящий блокбастер, снятый по всем голливудским законам.

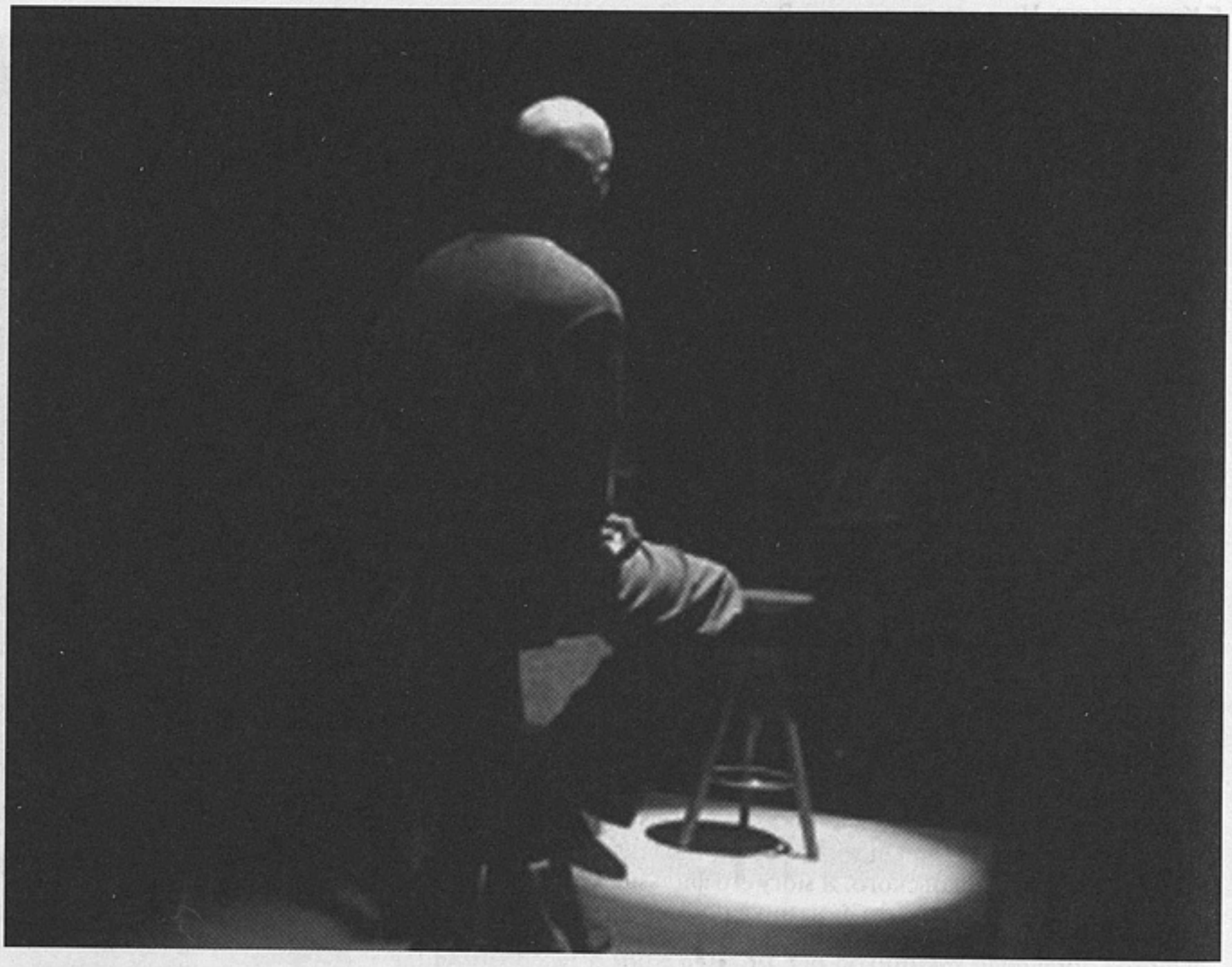
Е.Кутловская. А мне всегда казалось, что изобилие визуальных метафор в фильмах Тарковского... ну, как-то вычурно смотрится, что ли...

И.Вырыпаев. Как это?! Это же по-настоящему страшный, интересный блокбастер! Хичкок даже рядом не стоял! Посмотрите голливудский «Солярис» Стивена Содерберга, это же вообще невозможно смотреть! Хотя профессионализм Содерберга не хуже, чем у Тарковского, но в его картине нет содержания — вот и всё. Мне Саша Дулейран сказал очень мудрую вещь — что Тарковский, конечно, поломал очень многих молодых режиссеров в нашей стране, потому что они

не поняли его. Они думали... ну знаете, есть такое понятие, как «тарковщина». Это что-то скучное и занудное... И очень многие пытались просто экранизировать его, как они понимали, форму. А Тарковский экранизировал некое содержание через очень жесткую форму, у него нет просто разрозненных кадров... он не снимал ради того, чтобы снимать. Я бы сегодня постарался отображать ту глубину и осмысленность жизни, какие есть у Тарковского, теми средствами, что использует Тарантино. Знаете, почему? Меня умиляет тот факт, что у Тарантино бешеные рейтинги. Я за то, чтобы кино обязательно собирало зрителей. Я против элитарного искусства.

Е.Кутловская. Скажите, вот меняется стиль клубной жизни, меняется музыка — трип-хоп уходит, а электроклэш приходит... Вы будете менять музыкальное «наполнение» «Кислорода», следуя за движением времени, за движением моды?

И.Вырыпаев. Нет! И вообще, было бы с моей стороны неграмотно претендовать на продвинутость клубной жизни в этом спектакле. Я взял Portishead, например, не потому, что это клубная или модная музыка... Я не хожу в клубы.



«Кислород»

И не принимаю клубную культуру. Для меня в проекте «Кислород» никакого желания угодить современной субкультуре нет. Это же не исповедальный спектакль, это не про меня. Про меня там только то, о чем я хотел бы с собой поспорить, и, конечно, там нет погони за модой, потому что... потому что это было бы просто смешно! Мне, тридцатилетнему человеку, говорить что-то двадцатилетним? Да они меня осмеют, они все сейчас такие грамотные и образованные, а я «техно» от... как вы его назвали?

Е.Кутловская. Трип-хоп...

И.Вырыпаев. Да я их в жизни не отличу! Я просто взял то, что соответствует ритму современной жизни, ее динамике. И мне показалось, что хорошо бы разговор о Божественных заповедях загнать «в землю» — тогда они объемнее становятся. Тогда появляется вертикаль. Для содержательного объема высокому

необходимо придать субзначение. А на конкурсе продвинутых спектаклей «Кислород» занял бы последнее место.

Е.Кутловская. Да ладно. Я знаю, что студенты ГИТИСа, например, в полном восторге...

И.Вырыпаев. Я тоже это знаю, но, думаю, успех обеспечен именно тем, что в спектакле не было претензий на лидерство, на то, чтобы быть самым модным...

Е.Кутловская. Вы стремитесь к артхаусу, или он для вас эзотерика в искусстве?

И.Вырыпаев. Я бы хотел, конечно, чтобы то, что я делаю, не было артхаусом. Вы понимаете, я не могу придумывать нечто, изначально планируя какое-то стилистическое направление. Вот, скажем, сижу, пишу и думаю: «А сделаю-ка я что-то артхаусное». Да это невозможно. В творческом акте главное, чего я хочу, — быть услышанным. Для этого я подбираю то, что сегодня может прозвучать, такие краски, которые могут быть увидены и поняты. Но когда я лично смотрю фильм, для меня не имеет значения, в каком стиле он сделан, артхаус ли, нет ли... Я воспринимаю суть, и, если вижу, что ценности мои и авторов совпадают,

«Кислород»

если режиссер ко мне обращается с какими-то очень важными вопросами, для меня не важен стиль, форма. Модернизм, постмодернизм... Какая разница?

Е.Кутловская. Ну хорошо, вам никакой разницы, но давайте вспомним Пушкина? Ему зачем-то понадобилось писать предисловие к «Борису Годунову» и теоретически обосновывать то новое, что он там сделал. Или возьмите авангард, например Филонова. Его живопись обязательно сопровождается теоретическими, концептуальными текстами, которые, как правило, вывешены рядом с картиной. Значит, художнику важно формулировать то, что он делает, необходимо обращать внимание на то, что такое новые формы, новые стили и направления в культуре.

И.Вырыпаев. Конечно...

Е.Кутловская. «Кислород» — это спектакль, который может довольно быстро стать маргинальным явлением московской театральной жизни?

И.Вырыпаев. Да, для «Кислорода» есть некоторая опасность в том, что информация, заложенная в тексте пьесы, устаревает. Например, война в Ираке или разговор о событиях в Баренцевом море... Меня социально-политический аспект вообще не интересует. Меня интересуют взаимоотношения современного человека, на которого этот поток информации льется рекой, а он пытается в нем выжить. Поэтому в пьесе библейские заповеди специально, сознательно соединены с разной информационной мурней... Обидно только, знаете что? Молодежи нравится, я думаю, когда я там говорю: «Курите траву»... Обидно, но, наверное, подобное неизбежно, потому что когда я говорю: «Курите траву», они начинают мне верить, и тогда они понимают следующую мою мысль, главную, — что, помимо всякой ерунды, совесть есть еще какая-то у человека...

Е.Кутловская. То есть вы специально адаптируете язык своих пьес для определенной аудитории? Чтобы вас поняли?

И.Вырыпаев. Конечно, есть адресат, и, конечно, важно, чтобы меня поняли. Сначала я пишу, как пишется. Я говорил вам, что форма меня не интересует. Вообще-то, это не совсем так, потому что дальше, когда я уже написал пьесу, я работаю над формой, у которой есть определенный адресат. Безусловно, если я хочу говорить о современном тридцатилетнем герое, то я не могу не учитывать, в каком обществе он живет. В «Кислороде» есть два героя — он и она. Это собирательный образ. Они курят траву, ходят в клуб... современные тридцатилетние люди. Но это не я. Я неинтересный человек, а они — интересные люди, у них жизнь кипит. Я их знаю, но это не я. Кстати, у спектакля нет раскрутки, мы не пиарили и не пиарим его... Все сделали такие критики, как Гриша Заславский, которые пишут: «Это модно...» А меня бесит это слово. Мода и творчество — разные вещи. Мода — это джинсы... Ну и так далее.

Е.Кутловская. Не согласна, мода — это то, что остро актуально. Конечно, есть совпадения в плане актуальности — джинсы, прическа или музыка... или «Кислород».

И.Вырыпаев. Мода все-таки ближе к имиджевым вещам... Мода — это некая игра наших представлений. Вообще, я жалею, что «Кислород» так рано вышел, я поторопился. Сейчас бы я многое изменил в тексте.

Е.Кутловская. А вы не хотите внести изменения в содержание спектакля — например, заменить разговор об иракской войне на разговор о землетрясении в Иране?

И.Вырыпаев. Ну, это тогда новости будут, бред какой-то, хотя мы думали на эту тему... Но, может быть, этот спектакль, устарев, станет более новым. Вот сейчас — кризис «Кислорода». Он на промежуточной точке, когда некоторые события ушли в прошлое, но еще не настолько, чтобы стать архетипическими и превратиться в миф. А вот если мы его сыграем лет через пять... Мы же играем Чехова? Или Островского? В их пьесах есть социальные вещи, специфические для того и только того времени. Смена купеческого слоя. Или смена дворянского сословия, ну и т.д. Или Горький с его классовыми конфликтами — он воспринимается сегодня вполне нормально. Я пытался ставить «Кислород» в Лондоне — и у меня не получилось. Английские актеры не понимают текст. Им непонятны мои метафоры. Им непонятно, что такое человек из Серпухова и из Москвы. В Англии нет проблемы пропасти между столичным жителем и провинциальным, и там не понимают этой разницы... А вот в славянских странах — в Польше, Болгарии — «Кислород» идет с большим успехом. У нас схожий менталитет. Для нас оспаривание библейских догматов — невозможная вещь, а для англичанина эти догматы — ничто. Современные англичане — не католики и не протестанты, в них слишком силен элемент светскости, они вообще не религиозны. У лондонского интеллектуала проблем с религией нет, для него и религии-то нет. Так вот, в Лондоне к нам пришел классный диджей, который принес самую последнюю музыку, и денег нам англичане давали, то есть можно было сделать такой *суперпродвинутый* спектакль... Но ничто не спасло. Потому что наше содержание в пространстве Англии не работает. А это — лично для меня — ставит под сомнение само содержание. Но я на эту тему больше не хочу говорить.

Е.Кутловская. А Звягинцев, на ваш взгляд, похож на Тарковского?

И.Вырыпаев. Так и думал, что вы меня об этом спросите! Звягинцев не похож на Тарковского, и адресованные ему упреки в «тарковщине», по-моему, просто непрофессиональны. Андрей Звягинцев снял очень хорошее кино, но он снял этюд. Я, посмотрев «Возвращение», остался абсолютно равнодушен к тому, что

там произошло. Этот фильм — незаконченный эскиз. Но если бы Звягинцев позвонил мне и предложил поработать, это была бы большая честь для меня. Я был бы счастлив с ним работать, он талантливый человек. В нем видна личность, чего, увы, я не вижу в современных молодых режиссерах. Но для меня «Возвращение», повторяю, недоработанный эскиз. Я не кинокритик, но, мне кажется, в фильме есть проблемы со сценарием и с некоторыми техническими моментами, в том числе — в работе оператора. Задача оператора — чтобы кадр стал действенным. У Звягинцева кадр бездействен. И еще... Мне кажется, в кино нельзя снимать детей. Кто бы мне что ни говорил, я не верю детям на экране... Но у меня огромное уважение вызывает Андрей Звягинцев, я за него *безумно* рад. И если он не поверит всему тому, что ему сейчас говорят, все будет хорошо, а если поверит, он пропадет. Но я думаю, что он человек трезвый и понимает, что «Возвращение» — это только предисловие к настоящей большой работе.

Е.Кутловская. А как вы относитесь к собственному профессионализму?

И.Вырыпаев. Ой, про себя я думаю еще хуже, чем про Звягинцева. И Звягинцев про меня должен сказать что-то более жесткое, и я бы согласился с ним.

Я не написал пьесы, о которой мог бы сказать, что она равна по таланту и профессионализму пьесам Антона Павловича Чехова. Я не создал еще по-настоящему большого произведения, наверное, время такое... Я не знаю, как должен развиваться театр. У меня сейчас кризис. Это, конечно, удивительный кризис, потому что у меня есть все возможности ставить спектакли, мне дают деньги, мне теперь уже не надо заниматься рекламой, пять спектаклей я соберу элементарно: повешу афишу на заборе, и всё. У меня все есть, но я ничего не делаю. Потому что мне сейчас очень трудно найти значение театра — я его потерял. Я не знаю, каким должен быть театр. Я не разлюбил театр как искусство в принципе, а только тот театр, который сейчас вижу. И вот я думаю: а что же предложить взамен? И пока ничего предложить не могу. Мне что-то новое хочется найти, я не новые формы ищу, нет. Я ищу новый способ понимания театрального искусства, ищу его исключительно для себя, а не для того, чтобы кого-то удивить.

Понимаете, я вообще не считаю себя драматургом и не думаю, что моя задача писать пьесы... Поэтому, если мне удастся написать пьесу, которая бы прежде всего мне подходила, — я ее напишу. А просто быть драматургом, который пишет одну, вторую, третью пьесу, я не хочу. Для меня драматургия не профессия.

Е.Кутловская. А какая у вас профессия?

И.Вырыпаев. Реально, сегодня я сценарист, потому что я живу и зарабатываю на жизнь тем, что пишу сценарии. Я утром сажусь — хочется мне, нравится или нет, но я должен, я хожу на работу к своему компьютеру и пишу по девять часов в день.

Е.Кутловская. Скажите, а кто такой, с вашей точки зрения, Константин Треплев?

И.Вырыпаев. Это талантливый человек, которому не повезло с родителями. И это человек, который хотел заниматься искусством, но не знал, как это делать... Он не понимал, что такое форма, но подсознательно искал что-то...

Е.Кутловская. Почему вы считаете себя скучным человеком?

И.Вырыпаев. Я очень стереотипный человек, у меня нет такой истории, которая была бы всем архиинтересна... Вот что я сейчас вам такого сказал, о чем вы не знаете? Если написать сценарий про меня, это будет очень неинтересный сценарий. Я не могу быть героем нашего времени.

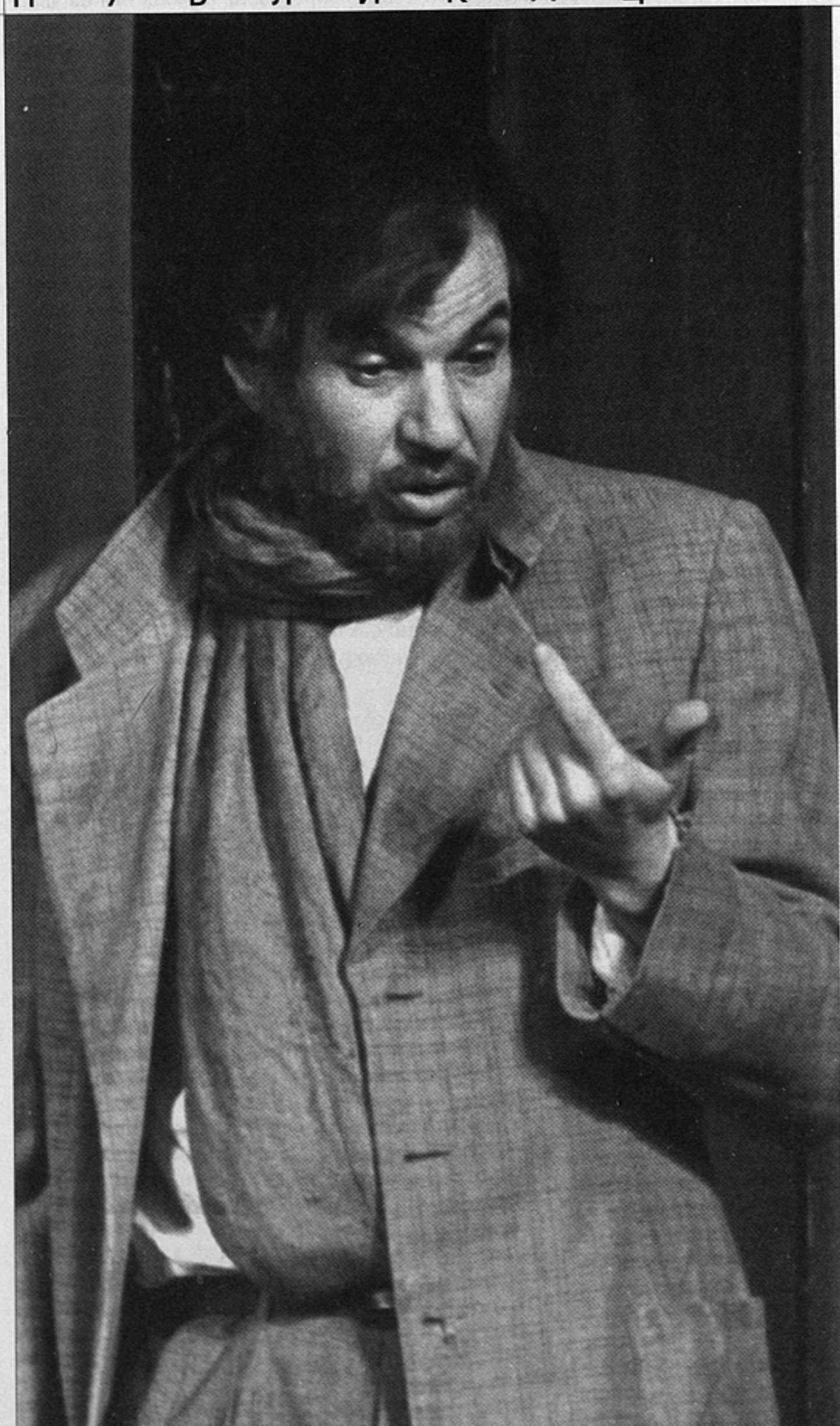
Е.Кутловская. А по-моему, вполне.

И.Вырыпаев. Нет. И мне кажется, что это тоже одна из составляющих творческого человека — автор не должен быть «героем нашего времени», иначе он не сможет писать... Он должен смотреть на своего героя со стороны.

Е.Кутловская. Автор должен быть консерватором или, наоборот, новатором, радикалом?

И.Вырыпаев. Кем хочет. Я — консерватор.

ПУБЛИКАЦИИ



Георгий Бурков
в роли Федора
Протасова
в спектакле Театра
имени Станиславского
«Живой труп».
70-е годы

ГЕОРГИЙ БУРКОВ

Граф Монте-Кристо по-русски

Искусство — это воспоминание о себе, о своих фантазиях и об очень интересных людях, негосударственных преимущественно. Воспоминания об интересных людях и государственных людях находятся в постоянной борьбе — иногда скрытой, иногда непримиримой. Это борьба за человеческое достоинство.

Сыграть роль, чтоб в ней было не больше того, что ты о ней, роли, на сегодня знаешь, — в этом обаяние. А то, что ты действительно знаешь, ты рассказываешь легко.

Претензия, желание рассказать больше, чем знаешь, влекут за собой искусственность, обман, корысть.

Надо учиться не играть, а вписывать судьбу человеческую в судьбу народную, точно определяя историческое предназначение той или иной личности (трагедия, комедия, фарс). Но это невозможно сделать в отрыве от собственной актерской судьбы и родословной.

Чтобы воссоздать жизнь разных личностей, надо самому стать личностью. Другого пути нет.

Долго ли мы живем? На Земле-то. Каждый должен (обязан!) знать свою родословную. История твоего рода — это первый, а может быть, и единственный источник твоего актерского богатства. История образная, а не анкетная. Погружение в себя (в свои истоки) поможет определить твою творческую позицию в Театре, определить авторскую (только твою!) тему, отобрать и усовершенствовать прямые связи со зрителем и партнерами (*только тебе свойственные* приемы игры) и, наконец, установить связи (исторические) между твоим родом и твоим народом. Герой, трагик, комик, злодей. Тайна. Семейные тайны, доверенные тебе, воплоти на сцене!

Стратегия актера «необъяснима». Вдруг согласился на проходную роль. Зритель недоумевает: почему? Актеру нужно перейти на другие роли, и он решил сыграть переходную, а не проходную роль. Или: ему не хочется порывать (прерывать) сотрудничество с режиссером, с которым он связывает свои планы, ибо с этим режиссером ему легче осуществлять свои идеи. Может быть и будничная причина. Например, актер находится на гастролях в городе, где идут съемки, и он решил (согласился) подработать. Но и в этом случае актер (настоящий, конечно) планирует задачу творческую, скрытую от других.

Есть выражение: почаще мелькать на экране, чтобы зритель не забыл. Выражение деляческое, циничное. Идет оно от ремесленника, от посредственности, от пошляка. Съемки в разнообразных и в различных по объему ролях для актера-художника — это еще и постоянная воспитательная работа, игра со зрителем. Художник-актер заинтересован в зрителе-творце. В начале карьеры молодым, конечно же, приходится туго. Компромиссы неизбежны, но опасны.

Окончание. Начало см.: 2004, № 1.

Здесь перед актерами уже поставлен выбор: направо пойдешь, налево пойдешь...

Искусство как дух добра обретает силу, когда концентрируется в одном человеке. Действительность как дух зла, наоборот, становится силой, когда дробится на мелкие части и, как вирус, проникает во всех. По-разному его называли на протяжении веков. Сейчас дух зла называют демагогией. Демагогия действует на массы парализующе. Это болезнь, массовый недуг.

Нашу родную демагогию недооценивать преступно. Она сильна и обворожительна.

Очень тяжелый труд! На протяжении всего съемочного дня (репетиции в театре) держать атмосферу праздника и неподдельного удовольствия от *посторонних открытий*. Темп и ритм съемок режиссер не должен выпускать из-под своего контроля ни на секунду. Должно быть продумано все! Никаких отвлечений мещанского (деньги, жилье, кормежка, занятость актеров) свойства. Не допускать посторонних творчеству влияний (желание администрации показать власть или навязать свои корыстные интересы всему процессу съемок).

Василий Макарович Шукшин заставил меня, человека городского, заболеть деревенской темой.

Когда мы вместе с сопостановщиком Германом Лавровым искали сценарий, то остановились на «Байке» смоленской писательницы Нины Семеновой. Привлек нас характер героини — простой деревенской женщины Малаши. Прочитал сценарий и как бы воочию увидел простое, тронутое загаром, вроде бы и не такое уж красивое лицо. В фильме ее сыграла Нина Усатова. Может быть, открытие этой актрисы и есть самый главный результат нашей работы.

Согласен: сегодня злободневность становится чуть ли не важнейшим критерием в оценке художественного произведения. Но задумаемся и над другим: не говорит ли повальное увлечение художников негативными сторонами жизни об известной ограниченности нашей? Нужно, по-моему, настойчиво искать и позитивную альтернативу, показать современника — носителя высоких достоинств. Он в последние годы стал все реже появляться на сцене и киноэкране. Героев аттестовывали по анкетным данным, зачисляя в разряд положительных. А человек земной, со своими слабостями и сложностями — такой, например, как вампиловский Зилов, — по странной логике попадал в однозначные антигерои, так же как и шукшинские «чудики»...

В своей картине мы тоже стремились осмыслить положительного героя нашего времени. Мы рассказали о неравнодушном человеке, который сумел сохранить удивительное, иногда кажущееся наивным свойство любить окружающих, откликаться на чужие невзгоды. Несмотря на все трудности, несправедливость, испытания, которые пришлось преодолеть нашей героине, она не ожесточилась, не зачерствела душой. Так же, впрочем, как и многие простые люди. А ведь чего только не делали в деревне, каких только экономических экспериментов не проводили!

Что скрывать, многие из нас оказались просто не готовыми к перестройке. Любой революционный перелом в общественной жизни (а именно таковым является перестройка) исключает личное спокойствие, с которым нелегко расстаться. Каждому из нас надо осознать свои цели в искусстве, спросить себя: для чего я работаю? Для того чтобы показаться в новой роли, продвинуться по профессиональной и иерархической лестнице, заработать больше денег, получить очередное звание? Или все-таки затем, чтобы возрождать полнокровное, жизнью, светом, болью времени наполненное искусство?

Важно понять, что перестройка — не сведение счетов, не новая расстановка сил, не захват постов и положений новыми лицами. Тут страшно, опасно возвратиться к старым стереотипам под новыми лозунгами. Это прежде всего процесс нравственного очищения. Поэтому художникам больше нельзя медлить, а то дождемся, что демагоги и живучие чиновники от искусства дискредитируют своим участием перестройку, ее нравственную суть.

Георгий Бурков, Юрий Никулин в фильме «Старики-разбойники»

Я не понимаю режиссера, который начинает работу с поиска внешнего рисунка роли и говорит актеру: давайте попробуем встать так или эдак. Если даже я играю эпизодическую роль, мне необходимо до конца чувствовать своего героя, до конца понимать его. Если точно угадываешь какую-то черту характера персонажа, она уже твоя. Например, у Шукшина было поразительное умение проникнуть в душу, изуродованную злом, понять неправого — потому так и потрясает «Калина красная». Есть вещи, которые сыграть невозможно — к ним можно лишь прикоснуться... Актера можно уподобить врачу: он должен помогать зрителю, давать ему знания о себе. Ведь человек — это очень тонкий инструмент. Иногда я строю роль на вещах, которые называю для себя «стыдными»: вот, например, говорит человек сам с собой, а его застали, услышали — ему неловко. Помню, как в детстве плакал, когда понял, что родители когда-нибудь умрут, помню чувство страшной, непоправимой беды. Я знаю какие-то тайны в себе, знаю, что так бывает у других, и рассказываю об этом со сцены, с экрана. Может быть, память сердца — это и есть «органика»?

Мой отец был очень мягким человеком. Наверное, эта черта и мне досталась. Иногда считают, что мягкость сродни беспринципности, я против такой доброты. Быть добрым означает только одно — любить людей, предполагать в них наличие совести. Вы мне говорите, мол, я добрый, но есть вещи, которые я ненавижу, — хамство, например. По-моему, когда человек идет на какое-то поганое дело, он убеждает себя, что все люди вокруг дрянь и они ничего не стоят. Почему, скажем, Губа убивает Егора Прокудина? Из зависти. Сначала он думал, что Прокудин притворяется, а потом вдруг понял: есть в этом человеке чувства, ему, Губе, недоступные. В зле самое страшное — самооправдание. И вдвойне страшно, когда оправданием недостойного человека занимается искусство. Сегодня на экране появляется много так называемых антигероев, и, увы, очень часто авторы этих картин как бы говорят зрителю: да смотрите, он такой потому, что... И приводят целую систему оправданий — короче, обстоятельства виноваты. Это, по-моему, опасная позиция. Искусство должно будить в человеке совесть — тогда оно доброе.

Искусство — это гладиаторская арена, на которую выходит художник, чтобы схватиться с так называемой Действительностью. Исход поединка предрешен: гибнет всегда художник. Зрители бурно приветствуют победителя — Действительность. Некоторые — их очень мало — искренне плачут. Из них иногда вырастают новые художники, которые выходят на арену, полные решимости

победить Действительность. Тем более что, как им кажется, они учли ошибки предыдущего художника.

Борьба за будущее — это и есть сегодняшнее счастье.

Была у меня в детстве собака. Привел ее Никита-квартирант, эвакуированный(?). И продал ее за большие деньги (или откупился Никита от армии? от лагеря? от тюрьмы?) начальнику лагеря Бульдогу. А собака сбежала, милая. И через месяц я услышал громкий, срывающийся от чувств на визг лай своего Рекса. Потом я искал шпионов с ней. Но Бульдог однажды увидел меня с Рексом из машины, остановил машину, вырвал поводок у меня. А когда я стал кричать, ударил по лицу. Очень сильно, по-мужски. Рекс залаял на него, но и ему досталось, и он завизжал, сник весь, поджал хвост и виновато посмотрел на меня, прощаясь навсегда. Бульдог был заядлый охотник, у него была не одна собака, а разные. Человек он был сентиментальный: его любовница, обыкновенная парикмахерша, каждый день (это во время войны-то!) получала букет цветов. Надо сказать, что о ее пикантном романе знали все товарки, поощряли этот роман, сопереживали, и я, мальчишка, которого стригли наголо, единственный клиент, а мальчишка не помеха, слышал этот откровенный и бесстыдный разговор-сопереживание, присутствовал при его (Бульдога) приезде, неожиданном и страшном. Он привез цветы и подарки. Сел в кресло, ему подправили височки, сделали компресс и попрыскали каким-то дорогим одеколоном (трофейным), который держали специально для него.

У Бульдога была семья. С семьей я познакомился позже. На вечеринке, устроенной его дочерью в свой день рождения. Бульдог осчастливил всех своим непринужденным присутствием. Он танцевал с дочкой и ее одноклассницами вальс, галантно придерживая их за спину большим пальцем, остальные пальцы держал на отлете. Меня не узнал. Роман с парикмахершей продолжался. И я как назло часто оказывался свидетелем. Потом Бульдога разбил паралич. Он ходил с палочкой, волоча ногу. И рука висела беспомощно, ладонью вовнутрь, напротив ширинки. Постарел, поседел весь и похудел.

С дочкой дела были плохи. Она сменила трех или четырех мужей. Рассказ одного из них о черепе-пепельнице.

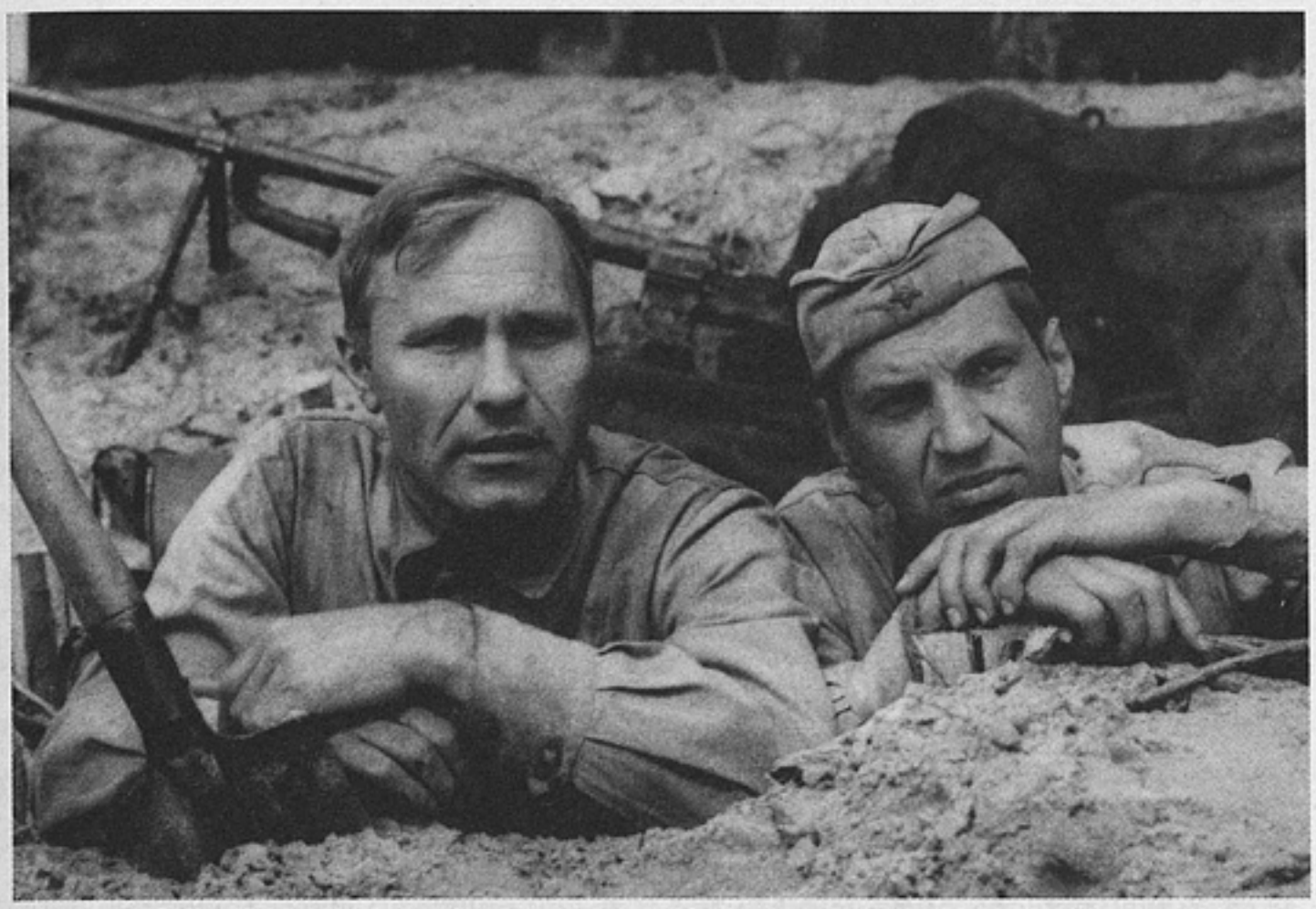
Бульдог любил русские народные песни, плакал, слушая их, выменивая артистов у других начальников лагерей. Сам он был еврей. Жена — полька. У нее была огромная жопа, при ходьбе она, жопа, очень выразительно колыхалась. Подростки затихали, когда эта дама проходила мимо. У нее, кроме жопы, были еще и огромные груди, которые тоже колыхались. Мы видели, как она загорала за Камой, и часами могли лежать животами на песке и смотреть на эти желанные телеса, до боли буравя песок мужскими корешками.

До сих пор не могу понять тайны Бульдога. Парикмахерша была, как доска, плоская. Да и лицо ее было не из лучших — размалеванное, вульгарное и даже не похотливое. Спроси меня сейчас, я бы выбрал мясистую паву.

В глухом уральском лесу, далеко от людских глаз, но в то же время недалеко от Косарей, была расположена дача Бульдога. Правда, смешно это чудо, сотворенное руками человеческими, назвать словом обыденным и привычным: дача! Кровавый град Китеж. Дача-мираж? Плод больной фантазии сентиментального садиста?

Все события, каким-то образом касавшиеся дачи, похожи на страшную сказку. После войны город Косари стал бурно расти. Рост города в истории Наташи играл одну роль. Не об этом сейчас речь. В истории Бульдога и его дочери совсем другую. И все через дачу. Дача — это великая тайна, Кощеево царство. Про дачу рассказывают легенды. Нельзя поверить в эти легенды, но нельзя и не поверить, потому что такое не придумаешь. Город строится, разрастается, подбираясь медленно к даче. Очевидцев становится все больше. Дача — это Несси, летающие тарелки, снежный человек, гуманоиды, чумные курганы. Дача стоит в одном ряду с вещами недвигающимися, неведомыми. Местонахождение дачи со временем становится все более определенным. И вот когда уже к даче подобрались строители, она исчезла. Осторожно! Высокое напряжение!(?) Копать нельзя. А где бункер? Подземный рай исчез.

Дочь Бульдога рано стала жить взрослой жизнью. Мужчину она познала лет в двенадцать-тринадцать. Это был татарин, вор, сидевший чуть ли не по два года в каждом классе. Одним словом, парень был в делах любовных уже опытный. У не-



Василий Шукшин, Георгий Бурков в фильме «Они сражались за Родину»

го была великолепная наставница, взрослая баба-горбунья. Про дачу заговорили, когда татарин Ромео погиб при загадочных обстоятельствах в лесу. Установили: убит током. Потом уточнили: молнией. Но загадка осталась. Расшифровка дачи происходила еще и через дочь. Подруги, любовники, студенты-однокурсники и т.д. После татарина у нее появился пожилой любовник. Но о нем после. Он тоже загадочно погиб.

Шофер

— Артистом никогда не мечтал стать. Неинтересно мне это. А чего, правда, интересного? Вот летчиком я стал бы. И музыкантом. Мечтать-то мечтал, а... — развел философски руками. — Теперь уже поздно. Музыкантом-то еще можно успеть, а вот летчиком уже не станешь. Музыкантом... Видишь ли, учиться и работать тяжело. Да и со слухом у меня туго: на одно ухо не слышу. Был бы моложе, можно разработать.

Помолчал. Слушаем полонез Огиньского, льющийся из приемника из такси.

— Артистом интересно, что ли? Вот вино настоящее наливают? Ясно, нет. А суп, к примеру, или чай? Тоже вода? Правильно. Жевать же надо. Одна артистка директору говорит: «В третьем действии настоящее шампанское подавайте, пить воду не буду». «Хорошо, — говорит директор, — тогда в четвертом действии тебя убьют по-настоящему, согласна?» Не слыхал анекдот такой? Если шампанское настоящее, дак и все, мол, давай по-настоящему. Директор-то.

Встал с корточек, махнул рукой в сторону машины: вот теперь. А музыкантом куда уж. У самого трое растут. Старшему шестнадцать. От первой жены. Молодые были, к семье не приучены. А подсказать некому было. Спохватился поздно. Разошлись уже. Сначала надо начинать. Начал сначала. Одному три годика, одному три месяца. И с каким-то раздражением, видимо, от моего молчания, резко спросил: «Устаешь от вашей работы? (Я не понял.) *Ну, слава, узнают все. Утомляет ведь? Ну как нет?! Мне лично все равно. Я к славе равнодушен. Сам не знаю, почему...» — удивился искренне своему безразличию к славе. Постоял некоторое время с разведенными в стороны руками, как бы прислушиваясь к себе, и, так и не найдя объяснения своему странному безразличию к славе, не оборачиваясь, направился к машине.*

Иду дворами к себе. Старый деревянный дом в два этажа с большим крыльцом. Рядом школа-восьмилетка. Ребята играют в футбол, тепло. Хотя немного и ветрено. У деревянного дома стоит старуха в зимнем пальто и теплом платке. На ногах валенки с калошами, смотрит на бегающих по «футбольному полю» ребят. Стоит и смотрит легко и свободно, в один момент проникаюсь понима-

нием чего-то простого. Раньше бы прошел мимо и ничего не понял. А сейчас могу рассказать о том, как я увидел себя и радостных мальчишек-щенят глазами больной старухи, которой, может быть, завтра уже не будет.

Может возникнуть глупый и до невероятия абсурдный конфликт со старухой. Двухэтажный дом оказался между двумя жилыми массивами. Проспектом Мира и Переяславской. Это не самостоятельный дом, бывший деревянный флигель.

Рядом есть остатки каменного дома с аркой. Когда-то это был комплекс с ухоженным двориком. А сейчас это кратчайший путь к новым домам. И вот вдруг старуха вцепилась во взрослого человека и устроила скандал. Дикий, бессмысленный. «Чего ходите тут?» А потом она будет безучастно умирать.

Все, что я напишу, должно быть просто и доходчиво, личностно, предельно доверительно и откровенно. Обязательно описать, подробно писать о колоссальных трудностях, которые выпадают на долю тех, кто избрал профессию актера серьезно и навсегда. Необходимо написать такую статью, которая вызовет сильную ответную реакцию и обязательно — обильную почту. Я бы сказал даже так: надо обязательно спровоцировать на ответную реакцию, и не актеров, не специалистов, а широкие слои русского народа. Вот что важно.

Что такое «Житие К.С.»? Или «Осквернители»?

Разобраться во всех деталях, определить цели и средства накануне дальнего пути просто необходимо.

Надо сказать так: я хотел бы написать книгу о Театре, подобную «Моей жизни в искусстве» или «Работе актера над собой», но с очень художественной окантовкой.

Одним словом, подвести итоги поисков и метаний XX века. Ни больше ни меньше. Книга должна быть Возрожденческой. Русское Возрождение, народное.

Витиеватое и шутовское представление героя. Обманная заявка на шутовской способ игры (ловушка для читателя, капкан), на «автографичность» повествования (хотя К.С. — коренной москвич, как выяснится, и уйдет от автора в вечность), на незначительность и открытость сюжета (оперетта: да, я шут, я циркач) и на необязательность сюжета даже (занесло в байки — и в театральные анекдоты) и прочее.

Потом настораживающая конкретность: называется наше время и конкретное место действия — МХАТ. И все так же легко и безответственно. Шут! И вдруг — взрыв! Лирическое отступление о реконструкции Главных Театров, Культуры вообще, о делячестве и коррупции вокруг этого, о дворцах-дачах, по стройматериалам очень похожих на наши святилища искусств. Отступление расширяется с космической скоростью и вскоре охватывает уже всю страну, переходит к разговору об общей ненависти и презрении (зло оправдывает себя презрением к остальным). Воровство, взятки (с примерами, смешными и страшными), демагогия (фантазия нехудожников, улетевших за облака, — тоже ведь оправдание зла), пьянство и жестокость (смешно и чудовищно страшно!), разрыв родственных связей...

И, наконец, попытка понять: куда мы идем? Мучительная догадка о будущем (птица-тройка!).

И нигде не сбиваться с шутовского тона! Оборвать отступление на самой высокой ноте.

(Конец сезона, весна.)

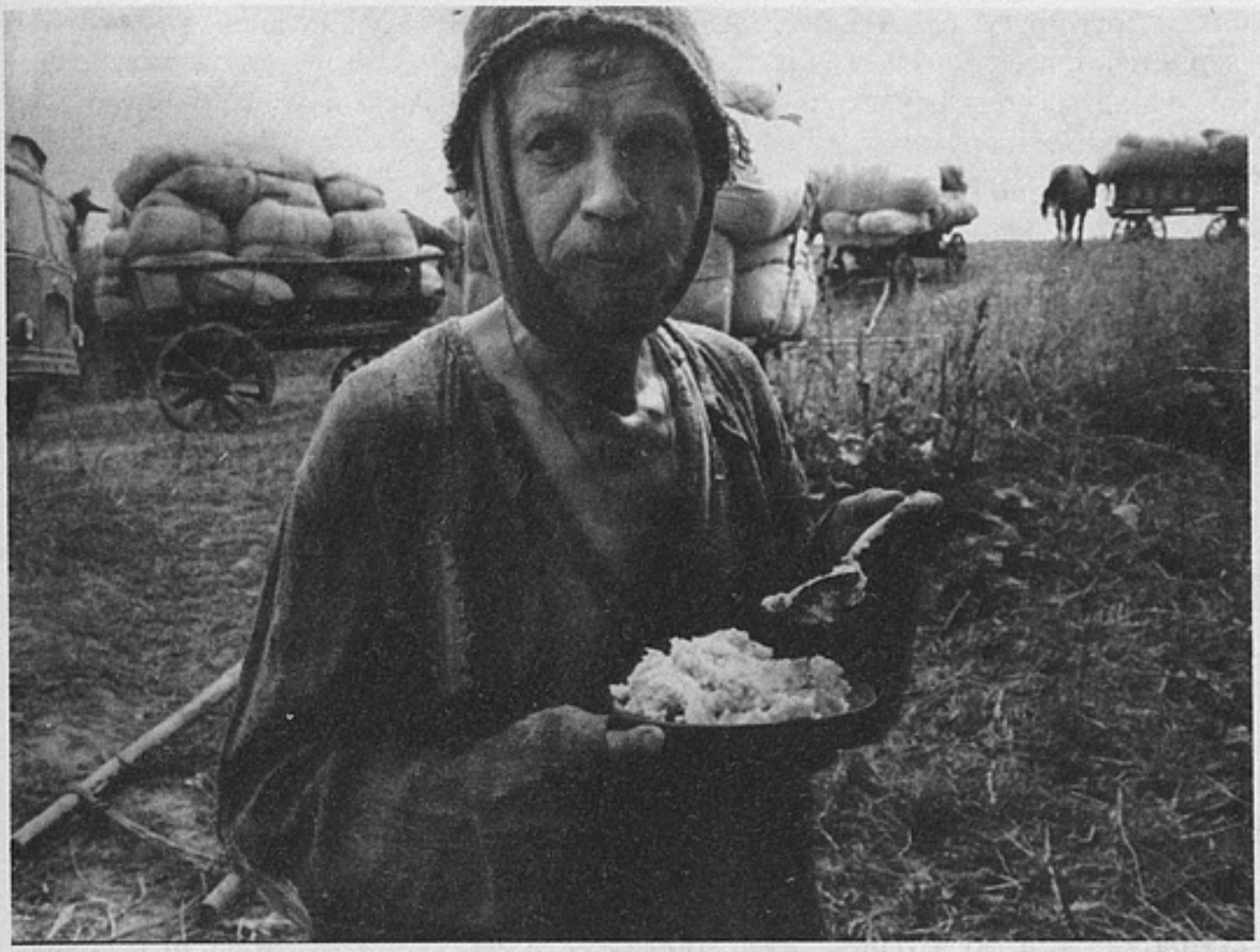
К.С. проснулся... Начались будни. Вышесказанное забыто. Вспомнилась вчерашняя встреча с юношей (учеником), странная, значительная и приятная.

До этого рассказ про жену, тоже подробный, откровенный. Она ушла на репетицию.

Он-то, К.С., последнее время избегал бывать в театре. Подробно об этом. К.С. вышел на кухню, начал готовить кофе...

И начались похороны.

Главная цель научно-художественной книги о Театре — рассказать о том,



Георгий Бурков в фильме «Степь»

как и почему в конце XX века не дали осуществиться театральному гению. Книга должна быть трагической. Но и комической. Как в Театре!

К.С.

А). Плотность и многоплановость снов. Главные сны и простые.

Б). Второе пришествие и навязчивые сны, то есть сны с продолжением. Бесконечность снов. И незаметный переход в смерть, как продолжение вечного сна.

В). Сны и экскурсии в историю. В историю жизней Государства и Человека.

Сны К.С.

Мировой театр. Игра? А что эта игра? Отдельно разобраться. Ведь какие-то законы игры есть? Или игра позволяет менять направления, принципы, законы? Ведь она просто игра!

Театр — это храм Игры. Новая религия! Мы препарируем Театр. Играется пьеса, где люди гибнут и исчезают по-настоящему. Игра идет на равных. Опасность грозит и «банкомету», главе театральной семьи, петушку. В этом основные правила Игры. Сон страшный, непоследовательный, разнузданный. Кровавый и похотливый. С множеством неожиданных, «крапленых» людей. Они заполняют зал, вносят массу новых сюжетов и сцеплений, превращая главный сюжет в хаос, растворяя его. И потом «крапленые» вытекают, как вода. А кого-то из главных нет! Игру остановил петушок, которого чуть не унесло. Хватит незаконности фантазии! Продолжаем с того момента, на котором остановились. Погибших не вернешь. Начали! Не врать! Не фантазировать! Только реализм. Поступки прежде объяснять.

«Крапленых» не пускать или не играть при них.

Препарируем реализм. Высшая ложь. Круг замкнулся, игра окончилась.

Жить не хочется. И не надо.

К.С. видел сегодня во сне маленький ансамбль из небольших человечков. Такие же, как и мы, с такими пропорциями, с простыми русскими лицами, но рост не более пятидесяти сантиметров, даже меньше. Репетировали они на малюсенькой сценке, похожей на аквариум, только аквариум без стекол. Поздоровался с ними, побеседовал. Борьба за уникальный ансамбль.

К.С. — гений в упряжке толпы. Увлекает за собой, зовет! А чернь — как будто что-то мешает ей — топчется на месте и никак не сдвинется с места. То ли ме-

шают друг другу, то ли боятся. А он, гений, мечется. Уйдет вперед, манит их, вернется, и все снова.

Показывает, как легко и неопасно идти вперед. А сами с детьми, с вещами, со стариками на руках.

И жалко их, и зло берет...

Сегодня во сне встретился с В.М. (Шукшин). Удивительный был сон. Успокоительный и сладостный. Ну и тревожный, конечно, как все сны. Если назвать его, сон-то, как рассказ или притчу, то получится приблизительно так: побег удался.

Далеко внизу зрители (маленькие-маленькие) пытаются догадаться: кто это? Тельман? Брежнев?

И называется имя актера. А он земле еще не предан. Вот тогда он спускается.

Жена в очереди за колбасой постарела. И т.д. «Как предать земле? — говорят на «поминках» и в очередях, по пути домой с продуктами. — Может быть, в братскую могилу? Как Мольера? Как Мейерхольда?» И т.д. и т.п.

К.С. решил наказать «народ»: он больше не пойдет на сцену! Ну и что. И стал шутом: «Вон он, который решил наказать нас». И хохот. И толпами дети и взрослые ходят за ним.

А он — артист! — испытывает дикую потребность в игре. И стал упрашивать, приплачивать.

Вспомнить, как К.С. читал с веранды «Анну Каренину», а единственный слушатель, потому что шел дождь, обоссал его. Кстати, из мхатовского арсенала, из баечных закромов.

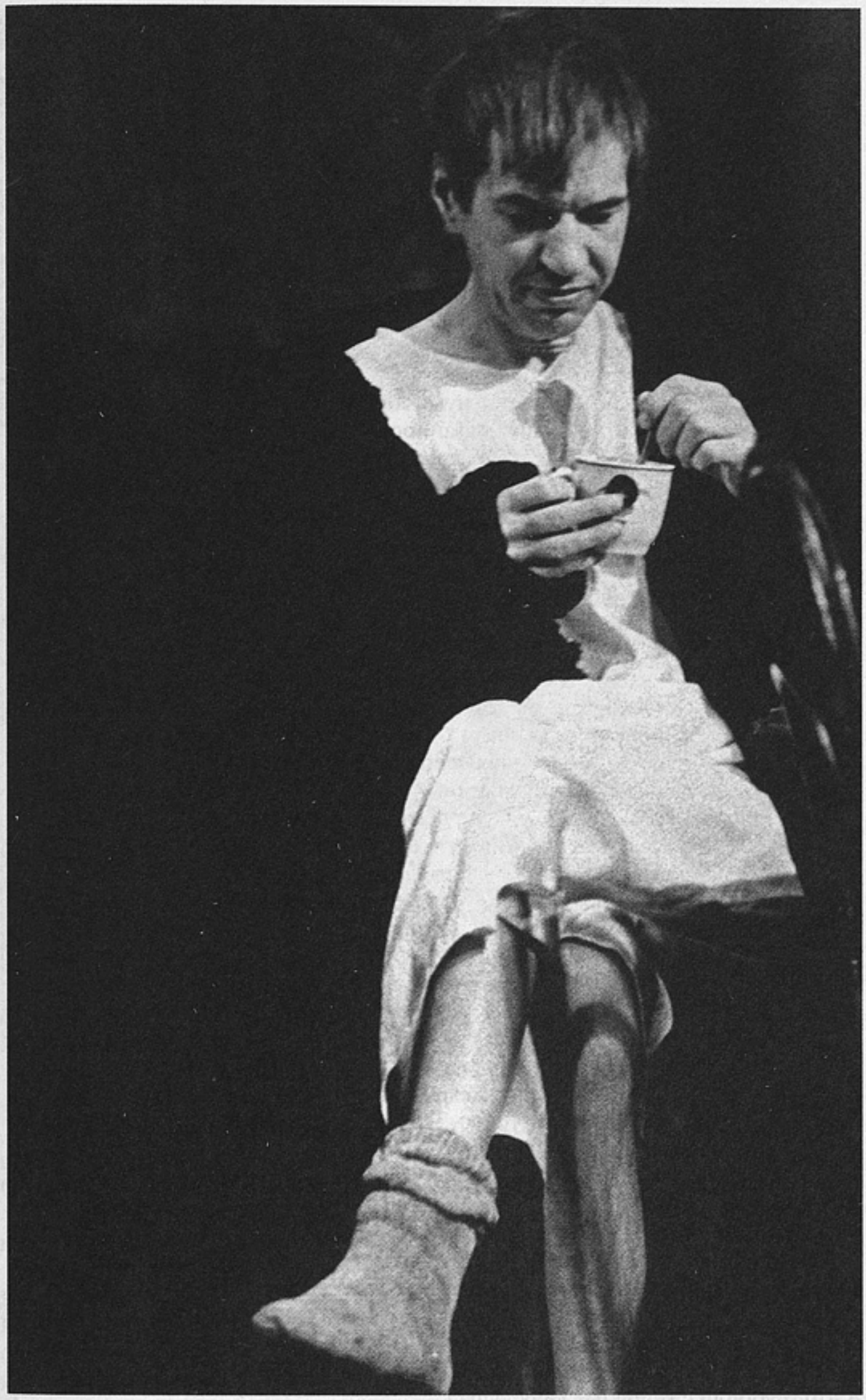
Невыносимость и безысходность оттого, что таланты и естественные эмоциональные выходы (выбросы) остаются невостребованными уже несколько поколений. Мы не видим себя! Мы забыли, какие мы есть. Мы забыли могилы дедов и не хороним отцов. Мы не хотим знать о себе ничего. Боимся. Душевная болезнь запущена давно и безнадежно.

Забрезжила идея, какая-то новая вовсе, неожиданная, но уж очень неясная еще. Усы К.С. — это книга об актерской профессии, о профессии особой, о том, как актерской профессией пропитана вся жизнь. То есть предполагаю трилогию: 1. Театр как способ жизни человечества. 2. Театр — вера, религиозное таинство, профессия. Театр — секта. 3. Сны как человеческое подполье, как спасение. Единый путь — от повседневности к подсознанию. Пока что...

Сон — предположение. То есть не то, что с тобой происходит, а то, что могло бы произойти. И сладостная радость оттого, что то, что могло бы произойти, никогда не произойдет. Ну а конкретно-то как это выразится? Пока не знаю. Смелости надо набираться у древних китайцев.

К.С. спит, завернутый в старые газеты. Газеты страшно хрустят, и К.С. боится пошевелиться, чтобы не разбудить жену. Он страшно напряжен. И боится вспомнить, как и почему оказался в таком положении. Вдруг появились две тени — откуда?! — и направились бесшумно к К.С. От страха дыхание остановилось. Тени склонились над ним и стали читать газеты, осторожно переворачивая страницы и таинственно перешептываясь. Газета хрустела страшно, они не слышали этого. Когда осталась одна страничка, К.С. смертельно испугался чего-то, видимо, того, что без газет он останется голым и беззащитным. К.С. не вытерпел этой пытки, истошно закричал. Проснулась жена. Была глубокая ночь.

Гастроли в Ленинграде. Увеселительная прогулка по Неве — длинной луже. Вдвижные мосты вместо разводных. Воду слышно, но не видно. Сон длинный и мучительный. Потом оказался прогулочный пароходик (отделанный под старину), замаскированный автомашиной. Вместо оленя на носу яхты-автомобиля (паруса поставлены, а ветер дует в другую сторону) стоит Медный всадник. Ветер усиливается, паруса надуваются в другую сторону, тревожно хлопают и потрескивают, а яхта бежит все стремительней вперед. Показался конец вытянутой лужи, залезающей на асфальт, близится катастрофа. Но по асфальту яхта-автомобиль побежала еще быстрее. Загримированная обслуга под пиратов.



Георгий Бурков в роли Прохора в спектакле Театра имени Станиславского «Васса Железнова». 70-е годы

И вдруг К.С. понял, что едет не на автомобиле, потому что услышал шлепанье тысяч босых ног по асфальту.

Плыли по открытому морю, а увидели пустыню бескрайнюю, потрескавшаяся мертвая земля впереди без признаков жизни. На прогулочный фрегат попасть очень трудно. Передовики, начальство и подпольные миллионеры. Образцовый европейский порядок. Изобилие! Все заграничное. Но под русскую старину. Петр Великий, Меншиков, Ломоносов — ряженая обслуга, сон исторический.

С женой за границей, не в какой-то отдельной стране, а за границами нашего государства вообще. И вот что удивительно: там отношения между ними становятся совершенно иными. Хотя ходят они по очень знакомым — сначала по прибалтийским, а потом по крымским и русским — улицам, попадают к знакомым и друзьям в гости. Все русское, а вот надписи на домах «иностранные» и читаются с трудом, хотя слова неожиданно складываются в русские, друзья разговаривают на какой-то иностранный манер. Но главное во всем — это новые, жесткие и капиталистические отношения с женой. Свободные какие-то, волнующие по-молодому, заново свежие. Но заканчивается сон невыносимой мукой за жену. До этого он, К.С., вроде бы отпустил ее и никакими нитями не придерживает жену. Даже забыл ее лицо, забыл, как ее зовут. И только на приемах, на вечеринках в томной полутьме в каждой партнерше угадывает жену по прикосновениям. Забыть близкого человека, не отвечать за него, не хлопотать за него перед людьми и знать, что где-то он все же есть. И вот когда окончательно забыл ее, стал абсолютно свободен, почувствовал, как хорошо жить, не завися ни от кого и не испытывая никаких обязанностей ни перед кем, вдруг узнал ее на улице и испугался за нее, так как увидел со стороны, сколько ей угрожает опасностей. Да если еще понять, что она так же, как и он, думает о себе, что свободна, страх за нее переходит в чудовищную муку. А люди как будто ждали того момента: два близких человека стали свободны друг от друга и можно за одним из них начать охоту. И ведется эта охота по-подлому: все делают вид, что ничего не происходит, а все идет обычным путем. И К.С. закричал.

Уравниловка. Его упрашивают, умоляют, чуть не кончаются из-за этого: участвовать в какой-то мелочи. Он понять-то не может, чего же от него хотят, но ему лестно, что где-то он нужен, необходим так. А нужен К.С., оказывается, для уравниловки, его присутствие никто будто не замечает, но все знают, что он здесь где-то, в толпе. А те, кто умолял его на коленях, сидят в президиуме и не замечают его отчаянной жестикуляции.

Он добрался все же до сцены (это после того, как успокоил себя и даже пережил фальшивое счастье единения со всеми), но его не пустили туда, а только, может быть, провели по краю сцены, что-то крича за него в толпу (будто бы его слова благодарности за возможность быть со всеми вместе перед столом президиума, как пионера), и его снова столкнули со сцены, с другого края. Толпа приняла его хорошо, заобнимала, затискала, все тянулись поцеловать его, ему сделалось дурно, и он потерял сознание, и ему стало все равно, со стороны он стал наблюдать, как же он в толпе ликующей стал оседать и с трудом, мучительно и медленно — это он видел (чувствовал) — исчезать из виду у самого себя.

Он, К.С, понимал, что его давно затоптали, но не это его волновало. К.С. внимательно всматривался в лица людей и пытался догадаться, кто же из них его топчет сейчас — ведь кто-то топчет его, он это чувствовал! — но ни у кого на лице не было ужаса за него или хотя бы неудобства какого-нибудь. Никого нельзя было поймать. Чем неистовее топтались на нем, тем восторженнее и внимательнее смотрели на сцену и кричали. Притворяются?! Или не замечают, что делают?! К.С. так и не понял. Неразгаданная загадка.

К.С. понял, что ему эту загадку не разгадать никогда. И он подумал: а зачем ее решать?! Надо ли? Не сейчас и не так она будет решена. Без ущерба для кого-либо, без боли и без последующих цепных реакций. К.С. догадался, что не его одного затоптали. И еще он смутно почувствовал, что те невиновные, которые не топтали его или еще кого, невиновны случайно. И что-то другое происходит. А что говорили с трибуны? Прослушал.

Второе пришествие? Сон

Кто-то очень таинственный провел его в подвал и повел по лабиринтам истории. Он увидел смысл в чистом виде. Он чувствовал, что идет под землей, а смысл нитями какими-то, похожими на морские водоросли, связан с тем, что творится сейчас, в данный момент, на земле. Сам же смысл очень прост, до обидного примитивен. Но в нем кроме связи с сегодняшним днем и все прошлое, от самого первого человеческого проявления. И ужас охватил К.С., когда он увидел и осознал смысл человеческой жизни.

Виктор Павлов, Георгий Бурков в фильме «О бедном гусаре замолвите слово»

Тут он понял, что такое можно увидеть только во сне, и не захотелось ему просыпаться, не захотелось возвращаться в ту жизнь, смысл которой он увидел. Он испугался, что за один миг он, К.С., разучился жить.

А началось все буднично: поехал на работу. Вошел в лифт, а опустился в подсознание всей жизни. Данте!

Дом культуры

Комбайн культуры. Идеологический концлагерь. Видеотека в зоне, где могут показать запрещенный фильм. Но именно запрещенный. И смотрят на него, как на недозволенный.

Восторженный директор — это счастливый раб, которому доверили работу, обычно исполняемую рабовладельцами. Для рабов. И он сделает доверенную работу на «отлично».

Это была сцена из «Малой халтуры»? Или «Большой»?

А если в XXI веке у людей отпадет желание петь хором? Значит, зал для хора будет пустовать?

«Что значит отпадет желание?! Заставим!»

Видеосалон на пятом этаже ведомственного ДК может показывать только революционные фильмы 30-х годов. Либо в кругу своих смотрят запрещенное. На

чужой территории, поэтому опасность двойная: кто-то войдет и потеряешь работу (торгуем дефицитом. Идеологические вольности — торговля дефицитом).

Большая халтура. Запрещенная жизнь.

К.С. ищет работу. Он приходит по тайной рекомендации в Дом культуры детей железнодорожников. Там восстановили сказочный дворец. Вернее, его верхнюю часть, где проживали хозяева.

«Интурист» совместно с каким-то кооперативом решил устроить для богатых иностранцев показательную жизнь из тех времен, когда жили здесь хозяева. Но сделать это по-настоящему: разослать приглашения на Рождество от имени Юсуповых, Шереметевых, Гагариных, и актеры (в образах) принимают гостей от имени Юсуповых, Шереметевых, Гагариных.

Или в роли выскочки Рябушинского. Рядом с Горьким.

Рядом церковь. Там актеры разыгрывают богослужение: нет отбоя от выпускников консерватории и Гнесинского училища (конкурс в хор дикий!).

Задумки по этой части самые смелые: восхождение на престол царевича Алексея, возложение святых мощей Николая II и т.д.

«Хотите запрещенный фильм? Запрещенный анекдот?» «Запрещенный для кого? Кем?»

«Студия запрещенных фильмов». Создана специально для обслуживания иностранцев.

«Все лучшее — детям!», «Все лучшее — инвалидам афганской войны!» «Все лучшее — инвалидам Великой Отечественной войны!», «Все лучшее — ветеранам партии!», «Все лучшее — молодым семьям!»

И вот среди детей, инвалидов, старых большевиков идет конкурс на исполнение ролей показательных представителей.

«Коттеджик умеешь строить?» Это остается в силе. Более того, набирает еще большую силу.

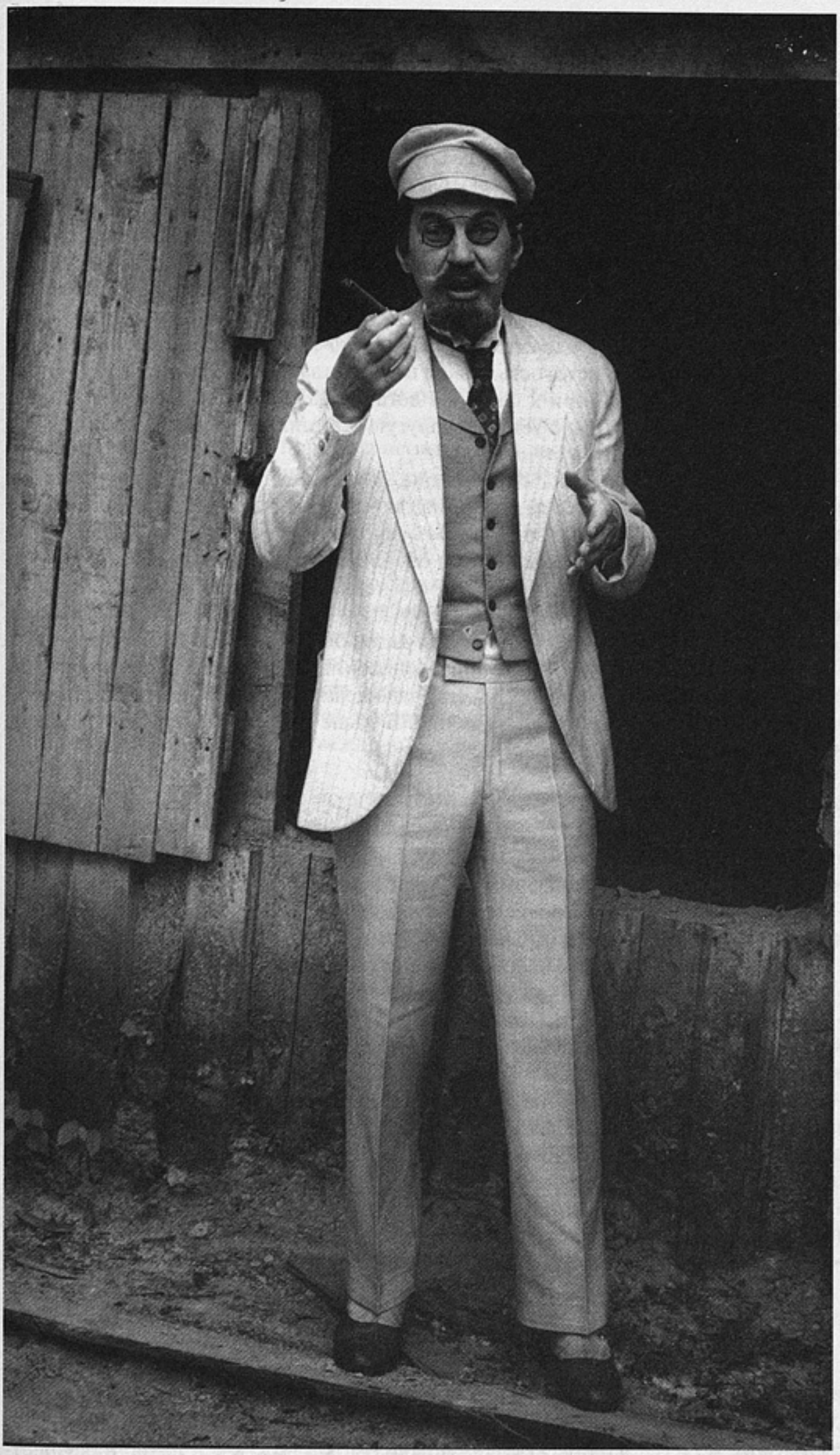
Метро-кольцевая

Способ жизни. Все отошло на второй план сперва, а потом стало ненужным, каким-то далеким и чужим, ностальгическим. Реально только одно: борьба за место в вагоне и общая борьба за вагон против всех, организованный отпор другим на каждой остановке.

К.С. шел в утренней толпе. Он знал, что каждое утро точно так же все торопятся на работу, что все это буднично, но почему-то сегодня он испытывал тревожно-радостное чувство от ожидания неизвестно чего. Видимо, настроение передалось от толпы, которая была чем-то встревожена. И эта тревога наполняла радостью, что-то произошло! Пусть страшное, опасное произошло. Но жизнь тронулась с мертвой точки — и то хорошо. К.С. протиснулся в метро, вернее, его протолкнула, некоторое время даже пронесла по воздуху толпа. Странно: люди не ругались, не упирались друг в друга враждебно локтями. Люди были устремлены к чему-то неизвестному и загадочно манящему.

Беспокойство охватило К.С. на эскалаторе. Вдруг он увидел, что люди едут только вниз: навстречу двигался пустой эскалатор. Станция была забита народом, но никто не хотел ехать вверх. Выяснять причины столь странного столпотворения было как-то неловко, да и — это К.С. почувствовал сразу — нельзя было. Никто ничего не понимал, но никто никого ни о чем не спрашивал. Боялись, наверное, паники от ярости. Все надеялись на то, что этого нет на самом деле, что это просто сон. Чей только сон?!

Может быть, общий сон? Ни один человек не говорил об этом, но по глазам испуганным, по замедленным движениям (люди не торопятся — не все ли равно, на каком месте застанет тебя пробуждение?), по терпению (надолго) друг к другу К.С. догадывался, что все без исключения хотят проснуться. Люди старались удержаться на месте, как пловцы в открытом океане, где неизвестно, в какой стороне берег. Но движение, свое течение в этом месте было. К.С. тоже хотел удержаться на месте, чтоб на всякий случай быть поближе к эскалатору, но не торопился к двигающемуся вверх — пожалуйста! — пустому эскалатору. Вниз же спускалась и спускалась людская лавина. К.С. вскоре оказался почти у самого края перрона. Вот тут-то он впервые испугался. Чудовищный страх наполнил каждую клеточку. К.С. чувствовал, как страх распирает,



Георгий Бурков в фильме «Огни»

раздувает его. И еще не дав себе подумать, что с ним происходит, он страшно — беззвучно! — закричал. Все, кто находился на краю перрона, тоже кричали. И тоже беззвучно. И все неосознанно дружно сдерживали напор толпы. Борьба за жизнь шла в тишине. Только зловещий шорох одежды, треск рвущейся материи, напряженное дыхание (никто не стеснялся дышать прямо в лицо со-

седа) и шарканье обуви по гранитным плитам, будто огромное неповоротливое издыхающее животное ползет куда-то. Неужели никто не упал на рельсы при таком-то напоре? Наверняка там есть люди. Но оглянуться не было времени. Никто не оглядывался. Сзади кто-то сильно задирал пиджак вверх к затылку, железными кулаками толкая К.С. от перрона. «Это хорошо! — мелькнуло. — Значит, я не на самом краю». Борьба продолжалась долго. Время исчезло, потянуло безысходностью, вечностью. Силы отказывали, да и не хотелось уже сопротивляться. Шорохи, шарканье, сиплое дыхание. Вдруг повеяло прохладой, подуло в затылок холодом, показалось, что от холодного ветра зашевелились волосы на голове. И стало мертвенно-светло на станции. И хотя за спиной не было слышно шума, К.С. догадался, что это пришел поезд. Догадался еще и потому, что всех людей охватило сильное беспокойство. Никто не крикнул, никто не дернулся. Все продолжали держаться по-прежнему, но в эту монотонность вошла какая-то истовость. Толпа подхватила и понесла К.С. Куда? Он не видел, так как был спиной к цели. Но догадывался: в вагон. Появилось предчувствие спасения. Можно уехать на другую станцию, там все по-другому, там можно выйти на улицу.

К.С. оказался в туго набитом вагоне. Двери медленно стали закрываться. Тянулись руки, цеплялись за двери, пытались ухватиться за людей, стоящих в вагоне, за К.С. Он отводил эти руки от себя как бы нечаянно, как бы не понимая, что предает остающихся, но был очень внимателен и напряжен. Главное, сразу пресечь попытки ухватиться за него, сразу и жестко. Понимал: надо отбиться и остаться в вагоне. Но самое трудное заключалось не в изнуряющей борьбе с тянущимися руками. Избежать взглядов! Какие страшные глаза у остающихся! Какие страшные! Молящие, униженные, заискивающие, кричащие, обвиняющие. Не надо в них смотреть, надо делать вид, что ничего не понимаешь, ничего не замечаешь. Недоумение. Больше ничего. Наконец медленные, неумолимо неподатливые двери сомкнулись.

Восковая фигура

(Важна вторая твоя сущность, игровая, не классовая.)

Запомни, ты из воска, ты в музее восковых фигур! Что? Да, у нас такого музея раньше не было... хотя! Впрочем, не об этом... сейчас создан, вернее, сам возник. Кто ты? (Здесь строчка что в скобках вначале.) Кого изображаешь? Не важно. Допустим, скоморох. Скоморох или колдун, скажем, X века, до Крещения. Воскресить прошлого человека можно только в воске. Твоя задача трудная: наблюдать из прошлого за людьми сегодняшними, то есть ты должен следить за будущим, которое уже есть. Кому это надо? Прежде всего тебе! Будущее наступило, но ты его еще не знаешь. Ты же из X века.

И вот начались тайные и мучительные раздумья воскового человека о себе и о людях, которые на него смотрят. И о вечном обмане, совершающемся на земле, предметом которого он стал. Он прожил трагическую жизнь — Человеческую. Ему не дали человечески осуществиться, его поджидали на самых потайных подступах к себе. И по крупице отбирали и присваивали себе все, что Природой было предназначено и пригодно лишь для одного — для Человека. Тогда только запасы Души, тайные запасы, понятные ему одному, могли осуществиться и стать полезными, даже спасительными для всех, то есть вселили бы надежду в каждого своей осуществленностью и осуществимостью в одном Человеке. Но это-то и есть самое страшное и опасное для Государства. Люди бы увидели осуществленность в одном человеке и уверились бы в другой, не-Государственной, жизни и, естественно, полюбили бы эту другую жизнь. И сразу бы, молниеносно, забыли бы жизнь Государственную. Именно забыли бы. Не отказались, не засомневались бы, не стали бороться с Государством. А сразу, в одну секунду, забыли бы. Но ему, К.С., не дали осуществиться в Человека. И люди по-прежнему не догадываются о возможностях каждого и о путях к себе.

К.С. стоит в музее давно. Он уже и забыл, когда его поставили тут. И вдруг он понял, что во времени он движется в прошлое, уходит все дальше в глубь веков, и он уже никогда не узнает, из какого же времени он сам. Он потерял свое время и никогда уже не найдет его. Он ушел в бесконечность. А все так просто

начиналось: ты — восковая фигура, ты из... века, твоя задача наблюдать. Будто бы детская игра в «замри».

Меняется экспозиция музея, уносят одни фигуры, с которыми он свыкся, и приносят другие, которые он сразу почему-то узнает. Каждый раз смена фигур для К.С. тревожна и мучительна. Он боится за себя. Но вот приходит смена — и он успокаивается. Начинает приглядываться к новым соседям. Кто только не прошел перед ним: политики, писатели, киноартистки, спортсмены, убийцы и злодеи всех времен и народов, монстры, проявившие себя в самых разных областях государственной деятельности. Они с любопытством всматриваются в него и в тех, кто стоит за его спиной. К.С. ужасно интересно узнать, кто же стоит за его спиной, он строит самые неожиданные догадки о них и хочет проверить по восковым глазам перед ним стоящих фигур, правильно ли он подумал. Но никаких подтверждений. И снова неизвестность. К.С. не может даже вычислить, кто же есть он сам?!

Его не уносили, не меняли. Он оставался. И, догадывался он, останется вечно, как самый важный и дорогой экспонат Государства. Однажды, много веков спустя, его молнией поразила неожиданная догадка. Его ценят и почитают ведь не за то, что отобрали у него все драгоценные крохи, из которых он собирал в себе Человека. Его выставили как вечный пример для подражания, лишь потому, что он сам, добровольно отдавал эти крохи Государству. Лишь только к нему приближались люди Государства с льстивыми улыбочками, за которыми и угроза могла быть спрятана, он сам предлагал свои крохи!

И притворно-преувеличенно радовался, когда у него милостиво забирали эти крохи, скромничал и протестовал, когда ему аплодировали или награждали, или одаривали блестящими побрякушками и безделушками, не имеющими никакой ценности или пользы для него, и для других — тоже никакой. За крохами приходили молчаливой толпой во главе с холеными Государственными людьми. Вели себя приветливо и вежливо. Но он-то знал: убийцы. В то же время он хотел выжить.

К.С. стал припоминать подробности: разговоры, недомолвки, фальшивые вольности и свободомыслие, замаскированные ритуалы. Он начал догадываться о тех, кто, видимо, и был Государственным агентом и наводил на обладателей человеческих ценностей, или о тех, кто, притворяясь вершителем человеческих судеб, заставлял работать на себя и просто бессовестно воровал человеческие ценности, уверяя остальных, что только он знает, как и в каких дозах можно эти ценности носить на себе и подавать в обществе.

Тут же, вперемешку с другими мыслями и чувствами, К.С. ясно понял, почему эти люди наведываются так часто, почти ежедневно, в музей восковых фигур. В мертвой тишине, не разговаривая, они медленно, как во сне, двигаются по музею и разглядывают новые фигуры, но уже издалека начинают бросать тревожные взгляды в его, К.С., сторону, пристально всматриваются в него. Медленно, как будто нечаянно, и с большой опаской приближаются к нему и останавливаются прямо против него и часами пытливо и неотрывно смотрят в его восковые глаза. Смотрят с животным страхом и мучающим любопытством. Со страхом: не изменилось ли чего в К.С.? Хотя знают, что измениться уже ничего не может. Но вдруг? С любопытством: хотят понять, как им быть с теми крохами человечности, которые они отобрали у него и присвоили себе? (А говорили: талант — достояние народное!) К.С. пытается пронзить их взглядом запоздалой ненависти, испепелить их, но восковые глаза не слушаются его.

Похороны

Константин Сергеевич стал понимать, что происходит что-то неладное. Его принесли на родину. Гроб постоял в библиотеке, в старом аварийном здании, потом принесли к месту, где стоял дом, в котором он вырос, но на этом месте стоит другой дом, многоэтажный, потом поднесли к театру, в котором он начинал работать, но театр переехал в новое здание на Тверском бульваре (пусть все будет запутано, даже биографией актера). Да и публика, следующая за гробом, заметно поредела и, что больше всего тревожит, очень изменилась по составу. Исчезли знаменитости. За гробом шел народ случайный и бесцеремонно любопытный, постоянно заглядывающий в гроб. Остановились у кладбища, где К.С.

бывал в детстве, вышли какие-то люди, озабоченный разговор о чем-то, спор, вдруг все посмотрели на гроб, на К.С., опять заспорили. К.С. вспоминал. Он не узнавал своей изменившейся родины, но догадывался, что это она. И воспоминания-то его были неуверенными и полузапрещенными. Ведь воспоминания должны были в свое время где-то происходить не как воспоминания, а как жизнь. Воспоминания уходили, как ни старался К.С. удержать их, вместе с жизнью, вслед за жизнью, которая уже ушла. Воспоминания уходят вместе с желаниями, с остатками желаний. Но ведь были еще мечты? Но мечты — это и есть желания. Мечты — это обман для других, отвлекающий маневр. Но если уходят желания, воспоминания, если уходит жизнь, тогда почему страх и от чего страх? К.С. давно уже понял, но только не сознавался себе, обманывал себя, настолько было страшно то, что он понял. Его не могут, не хотят хоронить. Ему нет места на родине! Но раз все кончилось, не все ли равно ему теперь?

Не все равно! Ибо одно желание осталось с ним, желание, чтоб его воскресили. И воскресили таким, каким он хотел быть. Кое-что он сделал, кое о чем успел намекнуть, но страх, что его будут восстанавливать по вынужденной лжи, мучает К.С.

Он злится на себя за то, что мало выявил себя настоящего, что постоянно оттягивал момент истины, что слишком много придавал значения разного рода обстоятельствам и людям, которые за счет его молчания жили в свое удовольствие. И он, К.С., предавал тем самым очень многих людей, предавал нацию. Он придумывал массу оправданий, чтоб не говорить правду. Нация не обиделась на него, она изменилась, она поверила его молчанию. К.С. страшно захотелось объясниться с теми людьми, которые еще из любопытства или по долгу службы толкались у его гроба. Он заволновался, как перед премьерой. Надо начать сразу с очень важного, с самого главного, отбросить всякую риторику, красивые обороты, проверенное обаяние и богатую эрудицию — не до этого сейчас. «Истинно говорю вам». Вот так приблизительно. Кто это начинал так? Не важно. К.С. забыл даже, что он уже пробовал вступить в разговор, но даже самые близкие не услышали его.

Конечно же, он отлично видел, что люди, к которым ему страстно хотелось обратиться, чужие ему, враждебны даже. И, обратившись к ним, он нарушил их покой. Ведь у него свои планы, своя стратегия жизни, рассчитанная, может быть, на несколько поколений. Больше того, тревожить их опасно, они растерзают его, убьют, распнут, они будут убивать его долго, чтоб он отрекся от слов своих. Но, странно, чем больше он понимал, что его ждет, тем больше ему хотелось сказать. Ему сладко, как в раннем детстве, захотелось жить.

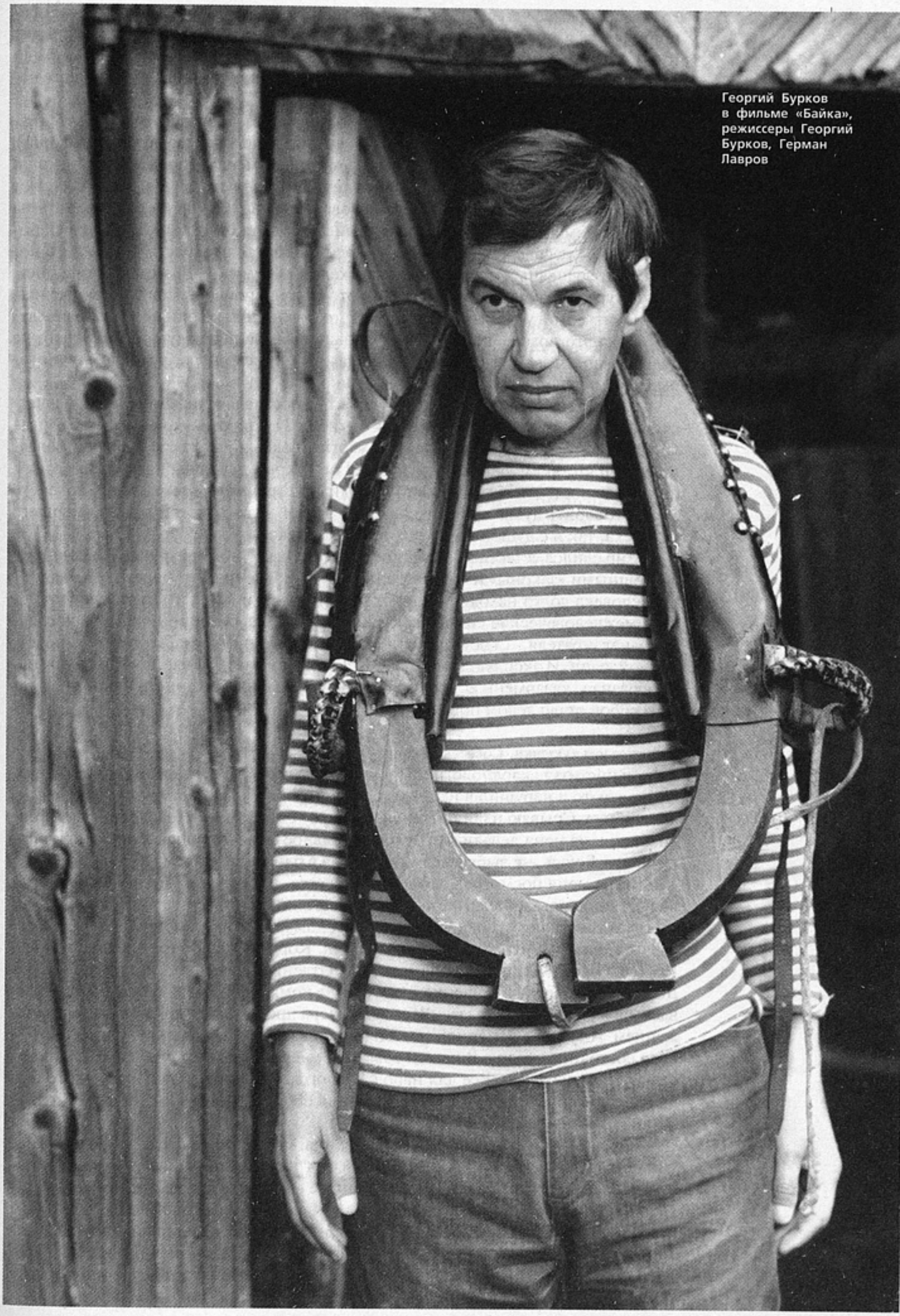
Отступление. Я сейчас прошелся сквозно, чтобы определить путь к конечной цели: великое желание жить. Но путь процессии будет сложный и петлистый, хотя и не длинный. Он будет стремительный. С гробом даже побегут. Каскад озарений, открытий должен вытекать каждый раз неожиданно и нелогично. Будто продираются с гробом сквозь джунгли и вдруг... ясная поляна или знойная пустыня. Здесь будет и открытие о кладбищах.

Душевный язык

Туманом каким-то идет на меня новая и странная идея. Поймать словами не могу ее, но и отказаться от нее и откладывать на будущее (до прояснения) не имею права. Попытаюсь подобраться к ней, чтобы хоть как-то зафиксировать эту идею. Пусть пока это будет один из снов. К.С. показалось, что он открыл новый язык, на котором общаются между собой души умерших людей.

Ну а что же такое душевный язык? Если убрать условность и сказочность *сна*? Ведь «Сон смешного человека» очень близок моим поискам. Реальный выход каков? Возможно, реальный поиск и приведет меня к настоящему, полноценному сну, то есть к философскому обобщению.

К.С. расслышал нечаянно, как разговаривают между собой души умерших людей. Это был совсем другой язык, не похожий на язык живых людей. Случилось это неожиданно. Его обожгли сигналы свободной души умершего друга. И он понял: прежде чем отказаться от того человека, в котором душа только что на-



Георгий Бурков в фильме «Байка», режиссеры Георгий Бурков, Герман Лавров

ходилась, прежде чем слиться с единой мировой душой, она, душа, успевает соприкоснуться с душами еще живых людей (вот это и есть главное открытие К.С.), которые она временно покидает до вечных времен. Раньше тоже были сигналы, которые тревожили К.С. Но, что самое удивительное, душа живого человека понимает язык души, отходящей в вечность.

И она наполняет человека, в котором пребывает, тревогой, она пытается заставить его откликнуться на зов чистой души. Но человек не может выговорить ни слова на душевном языке. У него нет «инструмента», органа, при помощи которого можно ответить, поговорить хотя бы, проститься. Человек плачет от своей беспомощности и от своего несовершенства. Он пытается говорить на своем земном языке. И душа его успокаивается хотя бы оттого, что человек понимает свое несовершенство. Такие люди пытаются изобрести хоть что-то похожее на душевный плач. Плач переходит в музыку. Возникли живопись, скульптура, поэзия, возник театр. Все это от желания воскресить, увековечить, остановить души уходящие. Но сделать это можно только при помощи своей души. Пока это похоже на первобытное заискивание перед душой уходящей, на драгоценности, на красивую утварь и даже на изысканную, лучшую еду, которые кладутся в могилу вместе с покойником.

К.С. с холодящей ясностью и с радостью осознал: если живые люди научатся душевному языку, то они спасутся от гибели, к которой их безжалостно и нагло ведет Государство, то есть самые убогие люди, ничтожества, воспользовавшиеся отсутствием душевного языка. И он открыл душевный язык! Оказалось, он очень прост. У каждого есть тот самый «инструмент», при помощи которого может говорить душа живого человека с другой, как с чистой душой умершего человека, так и с душой другого живого человека.

Мир слился естественно в единое целое. Оказались ненужными, нелепыми и смешными «законы» и «нравственные» установления Государства. Живая душа человека долго находилась в подполье, вне закона, долго пыталась установить межчеловеческие связи без вмешательства навязчивого и наглого посредника-надзирателя — Государства. Каждый из нас и тюрьма, и мучитель собственной души. И эксплуататор. Души человеческие все разные, а жизнь наша однообразная, казарменная, и поэтому насилие над собственной душой, над самим собой стало делом привычным.

Над гнездом кукушки. Советский вариант

Лежу в институте кардиологии. Почувствовал себя хуже. И врачи зацокали языками: что-то я нарушил в их планах, стал подводить. И наступило отчуждение, даже обида. Срываю план поставок, подвожу смежников. Подозрения мои усиливаются: из меня делали нечто показательное (имя-то популярное), но не получается. Боюсь, не выбраться мне отсюда в ближайшее время.

Вчера меня посмотрел сам М.! Я, кажется, произвел на него (как больной) впечатление неважное. «Нестабильное состояние», «избегать нагрузок», «почему глаза грустные, уставшие?», «никаких домашних вкусностей», «от всего отвлечься, читать Чехова, Зощенко»... И т.д. Короче, меня снова лечить начали. Но ведь и сам М. произвел на меня впечатление неважное. «Ну и нудный ты, Дормидонт!» Чехов и Зощенко — авторы не комические и не для того, чтобы отвлечься и развеселить глаза... Весь день вчера прошел под нарастающим раздражением. А тут еще нацепили на меня американскую аппаратуру, регистрирующую состояние сердца. В нашей советской медицине заложена изначально жестокость к человеку. «Все для народа», «поголовная профилактика», «поголовная диспансеризация» и т.д. Гигантомания оборачивается стадностью, высокомерием, цинизмом.

Первые наброски. После первого звонка. «Ни в коем случае...» — с этого начинаются, догадываюсь, все написанные и ненаписанные актерские завещания. После этих слов следуют накопленные — справедливые и мнимые — обиды и обидчики. «Не хоронить в театре...» И следует название театра, в котором человек проработал всю жизнь. Даже перечисление «товарищей», которые великодушно прощаются, смахивает на черные списки сталинских времен.

Отчего такое?! Правда, завещания теперь не фиксируются, не пишутся на бумаге, они гибнут в мстительных затухающих мозгах, так и не доходя до бли-

жайших даже потомков. И в этом есть что-то спасительное. Значит, человек боится брать ответственность перед высшим судом (а вдруг проклятия сбудутся и высшая мера, тобою затребованная, окажется чрезмерной и тебе предстоит вечно мучиться) или — что гораздо ближе к нам, атеистам, — боится за судьбу своих ближних, остающихся в этом мире, где им не будет пощады, если что. Это говорит о том, что человек уходит с любовью. И ради этой любви щадит злодеев. Какой-то странный сговор существует между живыми и мертвыми. Пожалуй, это самая печальная замкнутость: мертвые сдаются на милость живым, на милость победителя. Но победители вскоре тоже уходят. Уходят побежденными.

Ничего вечного в жизни нет, кроме нее самой.

Я знаю, что умру, как все, что не буду жить вечно ни в буквальном, ни в переносном смысле. Обидно только, что опыт приходит к старости, когда нет уже тех сил и энергии, что в молодости. И самое грустное в том, что под старость поймешь, как по-настоящему жить нужно, а возможности снова переиграть жизнь уже нет. Будут ли люди когда-нибудь жить безошибочно? Вряд ли. Ведь опыт предков только частично помогает, потому что он не может забежать вперед, увидеть будущее, а будущее всегда несет в себе (хоть и мало порой) неожиданности. Жизнь всегда нова. Тем она и прекрасна. Что мы переживаем сейчас, никогда не было раньше и никогда не повторится в будущем.

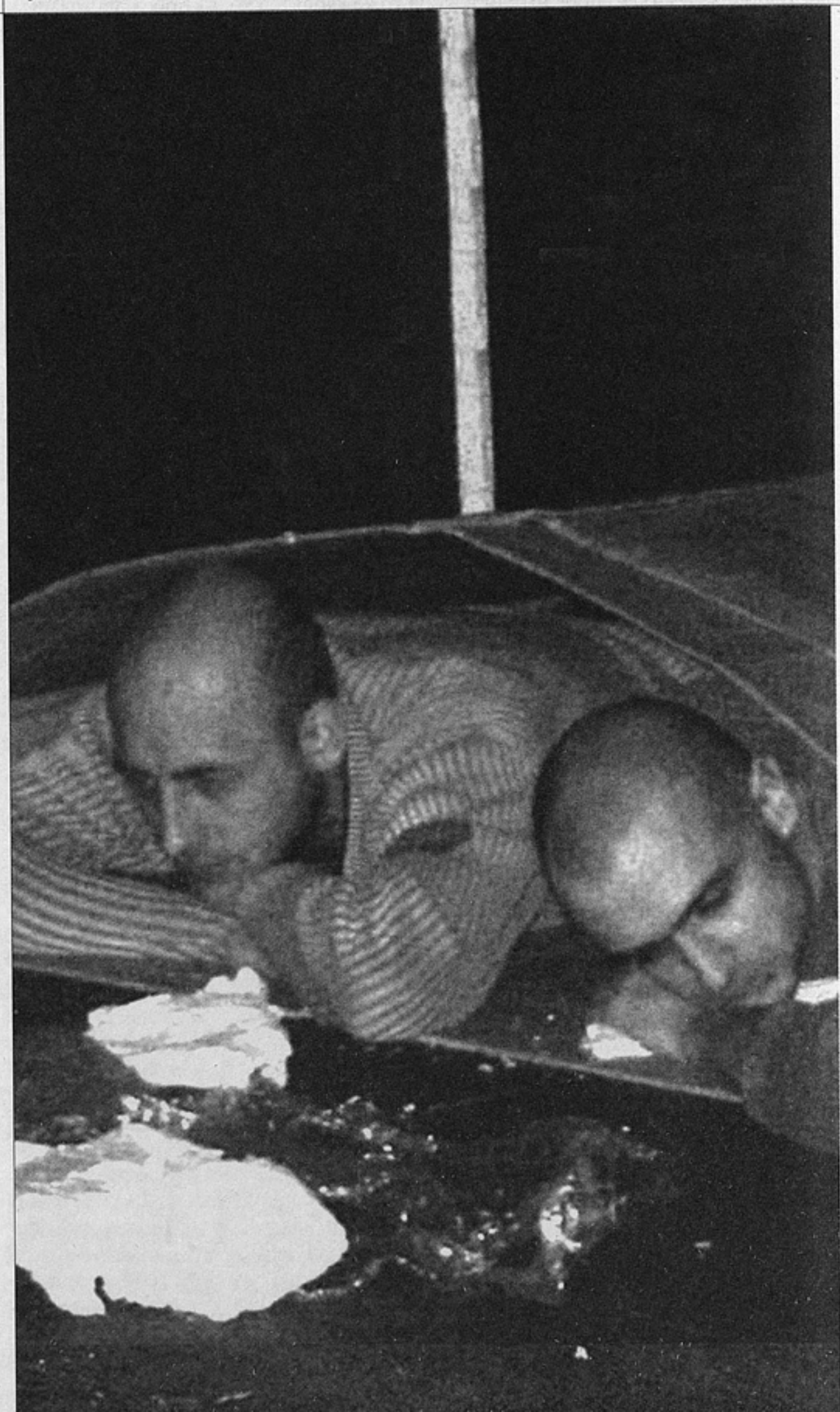
Не надо нас трогать! Мы живем среди людей. Мы родимся как все. Но почему мы артисты?! Почему мы должны отвечать за всех? Почему я очень обрадовался за Стриженова в последнем фильме? Потому что смертность среди артистов больше, чем среди других. У нас нет разницы между разными профессиями. Нет! Есть! Я видел сам, как работают шахтеры, сталевары, рыбаки. И знаю, что профессии у людей разные. И в каждой профессии — трудной, смертельной — есть примазавшиеся. Вот они-то и говорят, что нет разницы. Она есть! О ней, о разнице, и надо говорить. Я артист. Я сжег себя. Почему об этом никто не должен знать? Я сжег себя — по призванию — ради людей.

Чувства покрылись мхом. Крепким. Сквозь него нельзя пробиться. Может один артист. Он живой. Но он — смертник. Пожалейте его. Поймите его. Он идет на смерть ради вас, ради всех. Все научились говорить святые слова легко. Артист не защищен. Он верит, что ему верят. Он любит. Есть притворяющиеся. Их много. Очень. Но артист жив. Пока. Поберегите его. С ним уйдет жизнь. Из вас!

Жизнь у нас вовсе не та, для которой мы рождены. И лишь иногда, когда мы волею случая собираемся вместе в большом количестве и начинаем петь, в наших душах зарождается радость от предчувствия великой цели жизни Человеческой...

Этой записью, сделанной в больнице 18 июля 1990 года, обрывается последняя записная книжка Георгия Ивановича Буркова.

Публикация Татьяны Бурковой



«Война молдаван за картонную коробку» Александра Родионова и «Театра.doc».

АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ

Война молдаван за картонную коробку

Документальный материал был собран в 2003 году. Премьера спектакля состоялась в Центре новой пьесы «Театр.doc» в августе 2003 года.

В основе спектакля — подлинная криминальная история, рассказанная драматургу Александру Родионову начальником одного из московских отделений милиции.

Работа над спектаклем происходила так: под руководством режиссеров будущие исполнители сами дополняли заданные либретто образы — «людей из коробки», милиционеров, сотрудников рынка, встречаясь с прототипами и используя собранный самостоятельно документальный материал. В результате в текст вошли импровизации актеров (Сергей Шевченко, Инна Стерлигова, Сергей Пестриков, Виктор Костровский, Алексей Савин, Самир Рзаев, Александр Усердин, Александр Никитин, Татьяна Копылова, Инга Сметанина, Юлия Телипман).

Руководитель постановки — Михаил Угаров. Режиссеры — Руслан Маликов, Татьяна Копылова, Сергей Пестриков.

Сцена первая

Место действия — кусок земли за задней оградой рынка. В квадратной картонной коробке (из-под телевизора) спят люди.

Темнота. С ручными фонариками в руках на сцену выходят два человека. Василий — с темными глазами, Игорь — со светлыми глазами. Доходят до длинной пустой коробки (из-под холодильника), останавливаются.

И г о р ь. Ну что?

В а с и л и й. Ничего. Я дальше не пойду, останусь здесь.

И г о р ь. И будешь здесь стоять всю ночь.

Они садятся. Василий читает типографские надписи на коробке.

В а с и л и й. Внимание. Транспортировать вертикально, не бросать. (*Кивает на коробку со спящими людьми рядом.*) Ну, спят же! Ничего страшного, ночку-другую переночуем.

И г о р ь. Куда полез?

В а с и л и й (*из коробки*). Ну, спят же люди, чего ты! Ничего им. Хорошо, мягенько, чистенько. Не воняет ничем. Даже постель.

И г о р ь. Помылся? Ноги помыл? Зубы почистил?

В а с и л и й. Ну, что ты всю ночь будешь так сидеть, что ли?

Игорь ложится головой на коробку с Василием, как на подушку. Василий пробует его спихнуть.

И г о р ь. Ты не можешь нормально полежать? Ты что, дурак, что ли? Да ладно, я полежу немного.

В а с и л и й. Ты что опять мне на почки давишь?

И г о р ь. Да лежи спокойно.

Ничего не меняется.

И г о р ь. Дай мне кеды снять. Потерпеть можешь пять секунд?

В а с и л и й. Ты можешь просто слезть и снимать кеды?

И г о р ь. Разнылся, девочка.

Игорь устраивается в коробке. Кеды он ставит под нос Василию.

В а с и л и й. Яму себе вырой.

Они не спят.

И г о р ь. Я на солнышке лежу и ушами шевелю. Лежу и ушами шевелю. Рядом львеночек лежит и ушами... А теперь прокати меня, большая черепаха. А львеночек — хитрая тварюга.

В а с и л и й. Ни хрена себе наивный — развел черепаху покататься. Слушал песенки, а потом использовал старушку.

И г о р ь. Старая, старая, как откатит.

Они начинают играть кедами — как персонажами мультфильма.

И г о р ь. Прокатите. Я львеночек.

В а с и л и й. А я черепаха. Я черепаха?

Они играют кедами.

В а с и л и й. Ты на львеночка больше похож.

И г о р ь. Ты на себя смотрел? Ты на львеночка похож.

В а с и л и й. А ты? Ты на себя смотрел? Какой же ты львеночек? Где грива?

И г о р ь. Кататься не будем, я Бонд, Джеймс Бонд. (*Играет кедами.*) What is your name, girl?

В а с и л и й (*тоже играет*). My name is Natasha.

И г о р ь. Трахни меня. Давай, Наташка.

Кеды начинают «трахаться».

И г о р ь. I want you. I need you. Оскорбляешь. Давай, поехали. Я еще не знаю, позу поменяй.

Появляются люди с фонариками — милиционеры. Двое в коробке затихают. Милиционеры ходят вокруг первой — квадратной — коробки со спящими.

М и л и ц и о н е р. Сюда посвети.

В а с и л и й (*шепотом, Игорю*). Кто там вообще? Еще такие же, как мы, что ли?

Милиционер подбирает на земле палку.

М и л и ц и о н е р. Ой, какая хорошая палочка. (*Бьет дубинкой по квадратной коробке — будит тех, кто там спит.*) Встаем!

Из квадратной коробки вылезают трое ее жильцов — высокий Петр, невысокий и совсем молодой Митя, девушка Галина.

М и л и ц и о н е р. Давай, давай.

П е т р. Добрый вечер.

Милиционеры, посмотрев на них, собираются уходить.

М и л и ц и о н е р. Уже ночь. Пойдем, время.

Уходя, один милиционер останавливается и возвращается к коробке.

М и л и ц и о н е р (*Петру*). Длинный, ты откуда, я забыл?

П е т р. Бельцы.

М и л и ц и о н е р. Ты же говорил, из Кишинева? Ты наврал, что ли? Давай отжимайся. Пятьдесят раз отжимайся.

Петр ложится и начинает отжиматься от земли. Милиционер, посмотрев, отходит от него.

М и л и ц и о н е р (*Петру, на ходу*). Сейчас приду — проверю.

Другой милиционер тем временем прошел чуть дальше и смотрит на длинную коробку.

Д р у г о й м и л и ц и о н е р (*жильцам, стоящим у квадратной коробки*). Там ваши?

Трое из квадратной коробки молчат.

Д р у г о й м и л и ц и о н е р (*зовет ушедшего милиционера*). Коль, Коль!

Ушедший милиционер возвращается.

М и л и ц и о н е р (*Петру*). Отжимайся, я сказал.

Петр снова ложится и начинает отжиматься. Милиционеры стоят над длинной коробкой, бьют по ней дубинкой.

М и л и ц и о н е р. Ну-ка вылезли, ничего, подъем. Быстро, я сказал.

Василий и Игорь начинают вылезать из коробки.

М и л и ц и о н е р. Вылезаем, новоселы у нас тут. (*Начинает допрашивать Игоря.*) Так. Ты кто?

Игорь испуганно молчит.

М и л и ц и о н е р. Ты кто?

И г о р ь (*стесняясь*). Человек.

М и л и ц и о н е р. Человек?

Игорь молчит.

М и л и ц и о н е р. Документы. Регистрация...

И г о р ь (*тихим голосом, врет*). Документов нет.

М и л и ц и о н е р. Значит, нет документов — нет человека, знаешь такое? Откуда приехал?

И г о р ь (*тихо*). Из Молдовы.

Милиционер грубо отводит его в сторону, Игорь испуган до полной потери сопротивления.

М и л и ц и о н е р (*кричит расслабившемуся Василию*). Я сказал — сюда иди. Куда пошел?

Василий подходит к милиционерам.

М и л и ц и о н е р. Так, руки. Нормально встал. Руки давай.

Василий выпрямляет руки, чтобы милиционеры посмотрели на локтевые сгибы — есть ли следы уколов.

М и л и ц и о н е р. Коль, посвети в глаза ему. Наркоман. Руки показывай быстро, майку снимай.

Василий снимает майку.

М и л и ц и о н е р (*кричит троим из квадратной коробки*). А вы залезли обратно. Почему не отжимаешься? (*Василию.*) Кеды быстро снимай.

Василий снимает кеды.

М и л и ц и о н е р (*кричит Петру*). Давай отжимайся, длинный.

Петр снова ложится и начинает отжиматься от земли.

М и л и ц и о н е р (*Василию*). Носки снимай, давай быстрее.

Василий снимает носки.

М и л и ц и о н е р. Ага. Пальцы растопырь, больше, растопырь. (*Кричит на остальных жильцов квадратной коробки — Галину и Митю, которые смотрят на допрос.*) Так, а это что такое? Так, а вы вылезли? Давай, это что такое? (*Василию.*) Руки поднял.

Василий слушается.

М и л и ц и о н е р. И вот так помахал.

Василий ждет.

М и л и ц и о н е р. Тупой, что ли, помахай.

Василий начинает прыгать на месте и махать поднятыми руками — как сказал милиционер.

Г а л и н а (*стоя у своей коробки, милиционерам*). Так оставьте вы их, у Рашидова они работают.

Милиционеры замирают.

М и л и ц и о н е р. Что?

Г а л и н а. У Рашидова.

Милиционеры собираются уходить.

М и л и ц и о н е р (*Галине*). А что ты молчала, прошмандовка? Что, без языка? (*Петру.*) Так, прыгай давай. Прыгай, а ты сиди, а ты отжимайся. (*Уже почти за сценой.*) Срал я на вашего Рашидова, тоже мне. Отжимайся, сказал!

Милиционеры ушли. Трое из квадратной коробки подходят к застывшим двоим из длинной коробки.

П е т р (*дружелюбно*). У нас сколько раз в обезьянник забирали. Результат один и тот же.

В а с и л и й. Прыгать, что ли?

П е т р. Прыгай, расслабишься. Что, работаете? А мы здесь на рынке работаем. А мы живем в коробочке. А вы что, не работаете нигде?

В а с и л и й (*тихо*). Нигде. Мы из Молдовы.

П е т р. О, земляки. Сегодня... во сколько? В пять часов встаем или в полшестого? Часам к девяти приходите на рынок.

Г а л и н а. Пораньше, товар завозят.

П е т р. Как звать-то?

В а с и л и й (*тихо*). Вася.

Г а л и н а. Галя.

П е т р. На работу вас устроим. А друга Васи как зовут?

И г о р ь (*сначала молчит, потом говорит злобно*). Хуй с горы.

П е т р. Спокойно, нервничать не надо.

В а с и л и й. Игорь его зовут, Игорек.

Игорь не здоровается.

В а с и л и й. Ну что, там платят нормально?

М и т я. Мы там уборщики и когда что.

В а с и л и й (*Галине*). Ты тоже убираешься?

Г а л и н а. Ну вот еще. Продавщица я. Там книжка нужна, женщины вообще нужны...

М и т я. Деньги, понимаешь, кассу сдал, и всё. Рашидову. Подойдут, спросят, откуда, вообще без вопроса.

И г о р ь (*ложится в коробку и зло кричит Василию*). Э, ты спать будешь? Ну ложись тогда.

М и т я. Завтра в семь придете.

П е т р. Пораньше, часов в пять.

М и т я. Куда пораньше?

И г о р ь (*Василию*). Давай, ложись.

М и т я. Пусть в семь туда пойдут, поговорят.

П е т р. Или в полдесятого придут, в десять. Спокойной ночи. (*Лезет в свою коробку, где уже лежат Галина и Митя.*) Пора спать, двигайтесь.

Галина и Митя в шутку не дают ему влезть.

Г а л и н а. Документы предъявили ваши?

М и т я. Сейчас списки жильцов составим.

Они улеглись и заснули.

Василий высовывается из коробки.

В а с и л и й (*негромко*). Я в Кишиневе одну певицу ебал. Мне вообще нравилось собирать декорации. Шпильки, гальки, детальки, все это так лежит, потом бабах, все собрали — какой-то дом получился или замок. Фонтаны бьют. Что хочешь играй — хочешь балет, хочешь оперу. А певицу я там... Она у нас партию Кармен пела. Когда я если дежурил, если в эти дни она пела, я всегда приходил послушать. Мне одно местечко нравилось. Хорошее такое, красивое, очень хорошо пела. Называлось «Сигидилья». (*Поет.*) И был у нас фуршет, она ко мне подошла, выпили, так с ней что-то слово за слово, она говорит: «Поехали ко мне домой». Такая она вообще симпатичная, чего не поехать. Поехали к ней, потрахались хорошо, так все... А на следующий день к ней подхожу, чего-то дальше, думал, продолжится. Она — нет, ну, такое, в общем... Послала меня. Думаю, ну и хер с тобой. В монтировщики меня туда ребята знакомые пригласили. А директор — козел! Меня премии лишил.

И г о р ь (*зло*). Ты спать будешь?

В а с и л и й (*ложится, сам себе*). Ну и всё.

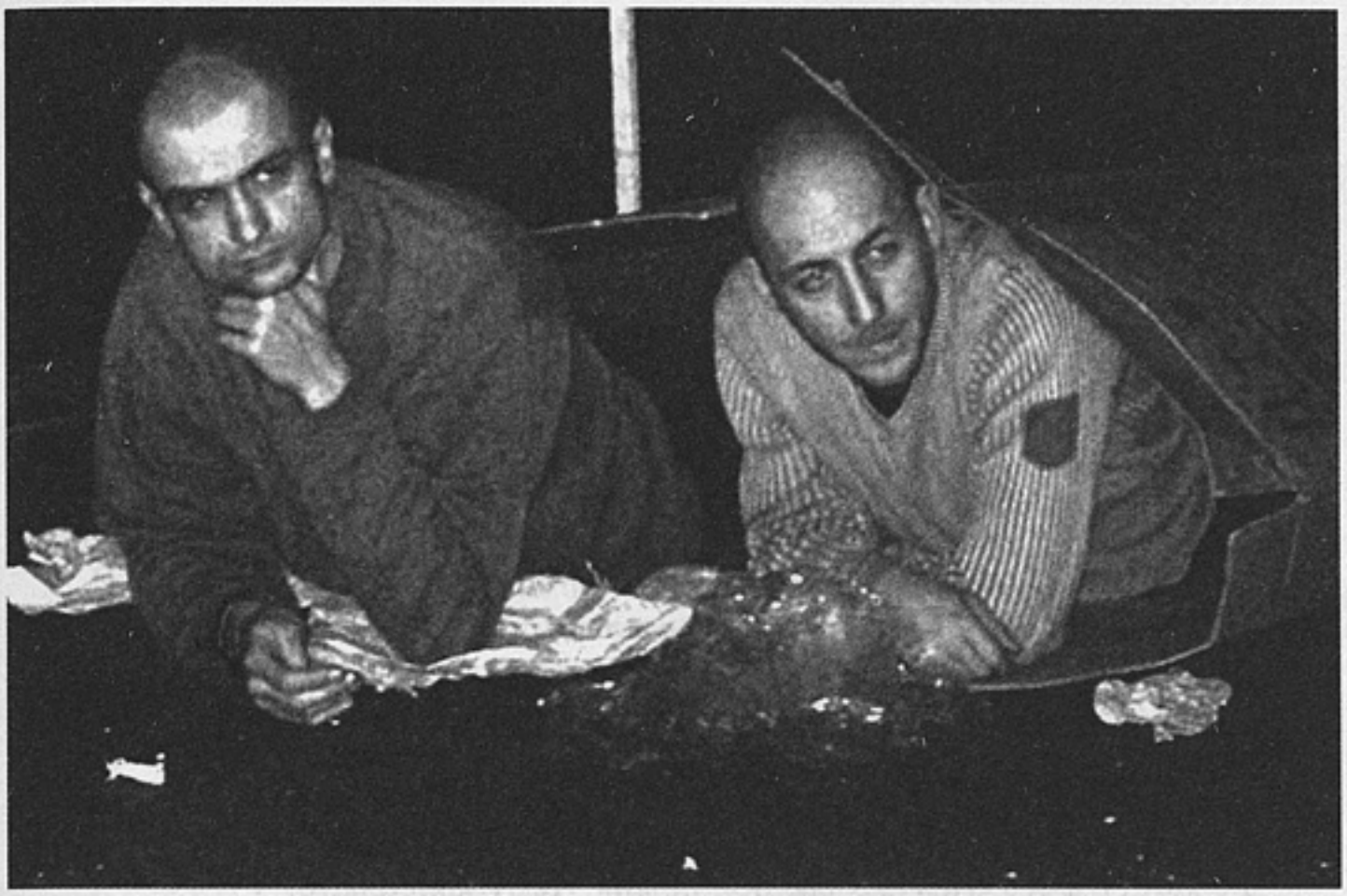
Звучит музыка. Василий узнает мелодию.

В а с и л и й (*довольно*). Вот она.

Сцена вторая

Галина сидит на стуле. В руках — кухонная доска, нож, овощи.

Г а л и н а. А я очень хорошо устроилась в Москве. Замечательно, считаю. Для человека, который приехал сюда без денег, без документов, — потрясающая удача: сразу взяли на работу, у меня хороший начальник, у меня зарплата, по которой меня не кидают. У меня все прекрасно. Есть временные неудобства, но



«Война молдаван за картонную коробку»

все пройдет. (*Прерывается из-за того, что в зале девушка насмешливо кивает.*) Что вы киваете там?

Девушка из зала. Я не поняла, как вы хорошо устроились? А где вы живете?

Галина. Я живу пока в коробочке, так это же тепло на улице.

Девушка. А работаете вы где?

Другая девушка из зала. И вы считаете, что вы хорошо устроились?

Галина. Да пол-Москвы работает на рынке, а если я, приезжая, устроилась на рынке, вы считаете, что это плохо, да?

Девушка из зала. Вы же в коробке живете, на улице.

Галина. Ну и что. Так мы экономим. Зачем тратить деньги на гостиницу, на комнату, я не знаю на что, если можно пожить на улице, это даже не то что на улице — мы живем временно. Например, когда вы в поход ходите, вы же терпите какое-то время без воды горячей, без газа — для удовольствия. А я это так экономлю.

Одна из девушек. То есть вы как будто в походе.

Галина. Да, временное явление. А так все замечательно. И Рашидов прекрасно ко мне относится.

Девушка из зала. А кто такой Рашидов?

Галина. Это начальник. Мало того что мой начальник, он важнее начальника рынка, если хотите знать.

Девушка из зала. А почему он к вам хорошо относится, он ваш любовник?

Галина. Почему сразу «любовник»!

Девушка из зала. Ну а кто?

Галина. Ну что вы, прям. Что, вы не можете предположить, что он ко мне как к женщине, как к человеку хорошо относится, он меня выделяет, он меня сразу взял на работу, он по средам приглашает иногда в гостиницу, мы с ним общаемся влегкую... Все замечательно. Я готовлюсь к этим встречам, там рядышком есть парикмахерская, есть салон, меня все знают, его все знают. Я прихожу, девушка стрижет в мужском зале, у него там знакомая. Я к нему прихожу, комната люкс, гостиница, всегда в один и тот же номер, дает администратору рублей, там все есть — горячая вода, холодная.

Девушка из зала. Но это только в среду, а в остальные дни как вы следите за собой? Вы, как бомжи... Воняете.

Галина. Кто это воняет? Вот вы, пожалуйста, не воняйте, девушка. Воняют вот бомжи при вокзалах.

Девушка из зала. А чем вы отличаетесь от бомжей?

Г а л и н а. Потому что они ни хрена не делают. Заразу распространяют. А мы работаем, мы работаем.

Д е в у ш к а и з з а л а. Но вы живете в антисанитарных условиях?

Г а л и н а. В нормальных условиях, если надо, можно и воду найти, и все что угодно. Бани в Москве, слава тебе господи, никто не закрывал. На рынке все можно найти — и шмотки постирать.

Д е в у ш к а и з з а л а. А вы с кем живете в коробке? Одна

Г а л и н а. Нет, с ребятами.

Д е в у ш к а и з з а л а. С какими?

Г а л и н а. С Петькой, Митькой — мы вместе работаем.

Д е в у ш к а и з з а л а. А они вам кто — муж, сват...

Г а л и н а. Соседи.

Д е в у ш к а и з з а л а. Просто соседи. Вы просто живете в коробке с двумя мужчинами, соседи как бы, и считаете это нормальным?

Г а л и н а. А соседство... А вы, хорошо, хотите, чтобы я, женщина, слабое создание, жила в коробке одна? А ночью пьяные подростки с прутами.

Д е в у ш к а и з з а л а. Лучше жить с тремя мужчинами сразу — с начальником, с двумя соседями.

Г а л и н а. Девушка, не завидуйте. Елки-палки, я смотрю и радуюсь, у вас все есть...

Д е в у ш к а и з з а л а. У вас полигамия. Чему завидовать?

Д р у г а я д е в у ш к а. Есть люди, которые...

Г а л и н а. Когда я стану богатая, тогда я буду жить одна. А пока так живу.

Д е в у ш к а и з з а л а. Спите в коробке непонятно с кем, все равно. Лишь бы какой, но мужик.

Г а л и н а. С нормальными ребятами, нормальные мужики на самом деле. Если вы завидуете, так и скажите. То есть ничего человеческого, ничего не осталось.

И г о р ь (*кричит из коробки Галине*). Чего оправдываешься?

Г а л и н а (*Игорю*). Я не оправдываюсь.

И г о р ь (*кричит девушкам в зал*). Дальше смотрите, заткнитесь.

Сцена третья

Галина так же сидит, но это гостиничный номер. Рядом Рашидов.

Р а ш и д о в. Как тебе Москва?

Г а л и н а. Ничего, мне нравится Москва.

Р а ш и д о в. Я ненавижу этот город, потому что здесь только грязь, менты, собаки и деньги. А что мне, доктору, делать в этом городе?

Г а л и н а. А почему ты доктор?

Р а ш и д о в. Потому что людям, когда говорят: кушайте витамины, протеины, — они куда идут? В больницу идут или в аптеку?

Г а л и н а. В аптеку, куда же еще.

Р а ш и д о в. Они идут ко мне, на рынок.

Г а л и н а. Зачем?

Р а ш и д о в. Я им продаю витамины, протеины, мандарины, апельсины, а мне говорят: ты торгаш. А я доктор.

Г а л и н а. Ты — доктор, а я — медсестра.

Р а ш и д о в. Возьми: свёкла или свекла́? Я не знаю, как правильно...

Г а л и н а. Я не знаю, как правильно. (*Берет в руку свеклу из тех овощей, которые у нее на коленях.*)

Р а ш и д о в. Для чего она, знаешь?

Г а л и н а. Салат делать свекольный или борщ, борщ можно.

Р а ш и д о в. А еще что?

Г а л и н а. Селедку под шубой можно сделать из свеклы.

Р а ш и д о в. Это тоже еда. А не еда знаешь что-нибудь? А свеклой можно губки еще накрасить.

Г а л и н а. Что, свеклой?

Р а ш и д о в. Да, свеклой. Порежь.

Галина разрезает свеклу ножом пополам и красит губы.

Р а ш и д о в. А теперь щека накрась.

Галина накрасила свеклой щеки.

Р а ш и д о в. Русская красавица.

Г а л и н а. Русская красавица из Молдавии.

Р а ш и д о в. Возьми помидор.

Г а л и н а. Взяла.

Р а ш и д о в. Для чего он, знаешь? Только не говори «салат».

Г а л и н а. Сок томатный.

Р а ш и д о в. Это тоже еда.

Г а л и н а. О, знаю, можно с балкона во врагов так бросать, кидаться, замечательно, по-моему.

Р а ш и д о в. Знаешь, столько голодных людей, а ты хочешь продукты с балкона бросать.

Галина молчит — не знает.

Р а ш и д о в. Из помидора можно научиться делать настоящий крепкий поцелуй. Кусай помидор.

Галина кусает.

Р а ш и д о в. Глотай этот кусок, он ненужный. А теперь, где укусила, поцелуй, там поцелуй.

Галина чмокает помидор, но Рашидов недоволен.

Р а ш и д о в. Нет, как меня поцелуешь, так и поцелуй.

Г а л и н а (*смеется*). Как тебя, не смогу.

Р а ш и д о в. Целуй, сказал.

Галина через надкусанное отверстие взасос целует помидор.

Г а л и н а (*высосав помидор*). Я теперь все умею.

Р а ш и д о в. Кто там у тебя остался?

Г а л и н а (*смеется*). Огурец остался.

Р а ш и д о в. Для чего она, знаешь? Только не говори «салат».

Г а л и н а. Я после помидора уже боюсь предположить даже... Мы его в засол пустим!

Р а ш и д о в. Огурец можно порезать, положить на лицо. Утром встал, будешь свежей, как огурчик. Порежь!

Галина режет кружками огурец. Рашидов ее останавливает, когда она дошла до половины огурца.

Р а ш и д о в. Все не режь, на завтра оставь.

Г а л и н а. Порезала.

Р а ш и д о в. А теперь положи на лицо.

Галина укладывает на лицо — лоб и щеки — столько кружков огурца, сколько смогло поместиться.

Г а л и н а. Положила.

Р а ш и д о в. А теперь посмотри на меня.

Галина, не снимая с лица огурец, смотрит на Рашидова.

Г а л и н а. Мне надо будет уехать на несколько дней в Подмосковье, я паспорт в залог оставлю. (*Пауза.*) А долг я вам обязательно отдам.

Р а ш и д о в (*холодно — о ломтиках огурца на лице*). А теперь порежь все в салат и поешь.

Рашидов резко встает и уходит.

Сцена четвертая

К квадратной коробке приходят Петр, Митя, Галина — наступил вечер, они пришли домой. Митя и Галина сидят у коробки, Петр в стороне от коробки аккуратно переодевается. В длинной коробке спят Игорь и Василий. Митя показывает Галине свои новые ботинки.

М и т я. Галь, слышишь что? Сейчас захожу в туалет, а Катька прыщавая с химией, поняла, такая, ну, торговка. В туалете стоит, говорит: «Митя, ты много зарабатываешь?» Говорю: «Тебе какая разница?» «А ты будешь у меня за тридцать рублей туалет мыть?» Говорю: «Ты что, охерела, что ли, королева говна и пыли, ничего не попутала?» — «О, еб твою мать, как быстро вы зажираетесь». Вообще корова.

Г а л и н а. Ни рожа ни кожа, а туда же, знаешь.

М и т я. А я сегодня что еще. Сегодня днем к Люське пошел, которая в столовой работает, знаешь, толстая Люська. К Люське прихожу, говорит (*изображает украинский акцент*): «Який ты худэнький, ты малэнький». Я говорю: «Потому что не ем ничего, что еще». (*Опять от лица Люськи.*) «Ты, наверно, нэ ишь». Я говорю: «Нэ, нэ йим».

П е т р. Кажется, дождь начинается.

На него не обращают внимания.

М и т я. Она такая мне: «Ну давай я тебе борща». «Давай». И налила мне борща, я все пожрал, я говорю: «Не наелся». Она мне такая еще налила. Я еще пожрал. Она говорит: «У тебя какой размер ноги?» Я говорю: «Сорок первый». Она выносит эти боты. Я померил, она говорит: «Ой, тебе, вообще, впору». Бесплатно договорились с ней. Ты мужа ее видела? Ты мужа ее видела? И дочь ее. Она дала мне семейное фото. «Дочь не могу никак замуж выдать. Восемнадцать. Не могу жениха найти». Я сижу уже напрягаюсь.

Г а л и н а. Ботинки чего?

М и т я. Да подожди. Доел, наелся, она приносит ботинки. Я меряю — одел. Сижу, жру борщик, она мне фотоальбомчик показывает: «Смотри, это я в восьмидесятом году в Москву приехала». Короче... с какими-то чуваками, а чувак этот москвич, инженер, у него четырехкомнатная квартира. Родила от него дочку, через четыре года развелась, она осталась с ребенком. Разменяла четырехкомнатную квартиру: три — ей, одну — ему. И она... Она такая же была, когда фотки показывает — это я, это мой первый муж, инженер, это Василий Петрович, который в мясном, это моя дочь, Оксана. Если поставить Васю, Люсю и дочь рядом — такая толстая. И она говорит: «Вот у меня Оксане девятнадцать лет». А я уже в ботинках сижу, и она такая. Она мне такая говорит: «Оксана хочет работать». Я говорю: «А что ж ты ее замуж не выдашь?»

Г а л и н а. Откармливает.

М и т я. «Она у меня такая скромная, такая порядочная девушка». Я говорю, меня всего морозит, я говорю: «Ботинки мне не надо». «Да бери, бери, бесплатно». Приносит, порватые чуть-чуть.

Г а л и н а (*смотрит ботинки*). Зашить реально можно нитками.

М и т я. Это Василий Петровича. Она говорит, что они ему впору, он когда одевал, порвал немного.

П е т р. А чё там возле ворот, кассу новую строят?

На него не обращают внимания.

М и т я. ...Я сижу напряженный.

Г а л и н а (*смеется*). Борщ жрал — женись.

М и т я. Это тебе сейчас...

Г а л и н а. В квартире трехкомнатной жить будешь.

М и т я. Я хочу в Митино.

Г а л и н а. Знаешь, что надо делать? Купить сканворд и пойти к ним.

П е т р. Ну что, спать-то будем? (*Мите.*) Ты хоть бы переоделся на ночь.

М и т я (*с иронией*). Сейчас пижаму одену.

П е т р. Пижама не пижама, а так не годится — в чем работаю, в том и сплю. Как бомж.

Митя и Галина продолжают общаться, будто не слышат Петра.

П е т р. Потеешь, а потом разная грязь, в туалет заходишь, ты же постоянно в этом. Ключи какие-то, а все на одежде ведь.

М и т я. Знаешь, что...

П е т р. Бывают же разные.

И г о р ь (*кричит из своей коробки*). Потише можно, э!

П е т р. Китайская пневмония, полно же товара из Китая.

М и т я. С Галькой...

Петр переодевается. Снял штаны и трусы. Стоит голый, пробует обратить на себя внимание.

П е т р. Галь!

На него не обращают внимания.

П е т р. Хочешь чего покажу-то?

Галина и Митя смотрят на Петра и видят, что он без трусов. После этого Петр начинает одеваться.

«Война молдаван за картонную коробку»

Г а л и н а. Петя, как маленький.

М и т я. Подожди, российские продукты. Она же женщина.

Петр переодевается дальше — надевает очень большого размера брюки. Подходит и показывается в них Мите и Галине.

П е т р. Вот видишь, в контейнере нарыл пижаму себе.

И г о р ь (*зло кричит из коробки*). Ё-мое, вы потише можете, нет, а?

Митя и Галина смеются над Петром.

М и т я. Слушай, Галь, что мы голодаем? Рубашку белую наденем, нос красным покрасим — чем не клоун. Стоять у «Макдоналдса».

И г о р ь (*снова кричит*). Вы что, не понимаете, что ли? Спать давайте.

П е т р (*обиженно, Мите и Гале*). Я на вас посмотрю, две проститутки, а мы голодаем.

Реагируя на крик Игоря, ложится спать в коробку и делает замечание Мите и Гале, которые продолжают сидеть.

П е т р. Ложись, что. Утром не добудишься.

Митя и Галина продолжают говорить тихо — про еду.

П е т р (*из коробки*). Галь, блин, прекращайте вы базар.

Г а л и н а. Да тише ты. Ложимся.

Галина залезает в коробку к Петру, Митя лежит теперь «валетом» к ним.

М и т я (*Галине*). У тебя семечек нет?

Галина не отвечает. У них с Петром в коробке начался секс. Митя, лежа ногами в коробке, достает газету с анекдотами и читает то, что нравится, вслух.

М и т я. «Смеховыжималка». «Сержант наставляет часового женского батальона: «И запомните, рядовой Алла Смирнова, часовой должен кричать «Стой, кто идет!», а не «Не подходи, а то закричу».

А мне больше всего, знаешь, что интересно, они, когда анекдоты печатают в газетах, они на людях их проверяют? (*Читает.*) «Водитель «Жигулей» попытался объехать трамвай, но трамвай не объехался, случилось дорожно-транспортное происшествие». «Блондинкам в автошколе задают вопрос: «Как работает двигатель? Конечно, своими словами». — «Конечно. Бж-бж». (*В коробку.*) Галь, у тебя есть карандаш?

В коробке продолжается секс.

М и т я (*читает*). «Я тут стул для своей тещи мастерю». — «Много еще осталось?» — «Нет, осталась только работа электрика». (*Читает.*) «В каждой игре

надо иметь хорошую мину, а лучше не одну. Книга юных полевых командиров». (*Иронически.*) Хохочу. (*Читает.*) «Сказала пуля голове: «Одна голова хорошо, а две намного лучше». «Отморозил себе левое бессмертие». «Надежда умирает последней», — сказала Вера, стреляя в Любовь».

Слыша звуки секса, из длинной коробки вылезают Игорь и Василий и тихо подползают на виду у Мити к квадратной коробке. Митя смотрит на них и продолжает читать.

М и т я (*читает*). «Встречаются два друга. «Какие планы на завтра?» — «Идем с сынишкой змея запускать». — «Та же фигня — завтра тещу...» (*Игорю и Василию.*) Чего смешного? (*Читает.*) «Оказывается, «вау» по-американски — это то же самое, что «вах» по-грузински». (*Игорю и Василию.*) Чего не спите-то?

И г о р ь (*кивает на коробку с Петром и Галиной*). Телевизор.

М и т я (*кивает на коробку Игоря и Василия*). А это что, холодильник, что ли? Продукты кончились?

И г о р ь. Я думал, здесь «Про это» показывают. Они кто? Муж с женой, что ли? А ты кто такой?

М и т я. Я? Друг семьи.

И г о р ь. А какой друг, близкий, что ли?

М и т я. Мы квартиру вместе снимаем.

И г о р ь. Тебя спрашивают нормально...

М и т я. Фантазия у вас. Я сижу в своем кабинете, читаю всякую ерунду...

И г о р ь. А мы в другом районе живем?

В а с и л и й. Ты можешь уйти нормально?

М и т я. Я ж дома, куда я уйду?

И г о р ь. Или он сперва ее, потом тебя?

Митя сдерживается, чтобы не начать конфликт.

М и т я (*напевает, смотря на них со значением*). «Фантазеееер... ты меня называла. Фантазееееер...»

Игорь и Василий продолжают издевательски смотреть на него.

М и т я. Идите на хрен, а?

Сказав это, он залезает в коробку и отворачивается — «спит». Игорь и Василий огорошены оскорблением.

И г о р ь (*Василию*). Нет, ты слышал, что он сказал?

В а с и л и й. «На хуй пошел».

И г о р ь (*после паузы*). А ну, пошли.

Оба уползают в свою коробку.

Все спят. Галина просыпается, высовывается из коробки и обращается к залу, лежа.

Г а л и н а. Вы не знаете, где в Москве купить свидетельство о смерти? В Москве продают всякую херню, полным-полно, а по-настоящему нужную вещь не достать. Все обегала, в переходах стоят мужики — пенсионные, медкнижки... Свидетельство о смерти никто не продает. Я уже в загс пошла: ребята, скажите, сколько надо, я заплачу. Нет, говорят, будет труп — будет бумажка. А где я труп возьму? У меня муж в Москву на заработки поехал, поначалу все нормально, писал, деньги слал, а потом иссяк постепенно. А народ начинает посмеиваться: вот, Галька, от тебя мужик сканал. Спокойно, говорю, от меня никто еще не исчезал... Пришлось занимать деньги, ехать искать. Захожу на одну стройку, где с ребятами работал, говорят — на другой объект. Говорят, в Клин поехал. Туда еще нужно было смотаться. А я не могу просто так приехать домой, у вас в Москве можно жить, не пойми где и с кем, а у нас в Бельцах — либо ты жена, либо ты вдова, надо чтобы все четко и понятно.

Буду здесь сидеть, пока не приеду либо с ним, либо со свидетельством о смерти. Что, ребята, вот бумажечка, умер, все нормально.

Сцена пятая

Галина сидит перед залом.

Г а л и н а. Рашидов... Рашидов, он вообще не трахается.

Д е в у ш к а и з з а л а. Импотент, что ли?

Г а л и н а. Не то, что вы подумали. Он на самом деле тонкой души чело-

век, художник в душе. Я сперва тоже этого не понимала, а когда мы встречались, я поняла, что да, действительно, что он не такой, как все. Ко мне он... особенно ко мне относится, он, можно сказать, самое интимное в жизни мне поверил, он ко мне как к человеку отнесся. Вот я не знаю всей истории, но факт в чем. Была какая-то женщина, какая-то музыка, и, видимо, у него там все взаимосвязано. Он с начальной... Как только музыка начинается, он начинает возбуждаться и кончает всегда точно с последними аккордами. Всегда, как на заказ, всегда.

Девушка из зала. Онанист?

Галина (*возмущенно*). Онанист — это когда один. Почему вы все время какие-то извращения говорите?

Девушка из зала. Все-таки он любовник ваш?

Галина. Мы приходим, садимся, слушаем музыку, а потом он кончает. Ему хорошо, и мне радостно за него.

Девушка из зала. То есть кончает, а вы на него смотрите?

Галина. Музыку слушаем.

Девушка из зала. А вы голые?

Галина. Нет, мы стоим нормальные, все у нас замечательно. Прекрасно.

Девушка из зала. То есть эксгибиционист. Получается, вы смотрите, он кончает, и вам обоим приятно.

Галина. Все у вас пошлость какая-то. Все сложно, вы не понимаете, что человек...

Девушка из зала. Вы объясните!

Галина. Я объясняю. Что человек...

Девушка из зала. Он сумасшедший?

Галина. Он никакой не сумасшедший. В том-то и дело, когда в первый раз к нему пришла, думала, что какой-то ненормальный — огурцы, помидоры разложил... думаю: потом после всего зарежет. Ничего подобного, более того, в среду на пятый, шестой раз я начала понимать, что да: от хорошей музыки не грех и кончить. Главное — уметь ее слушать.

Девушка из зала. Вы понимаете, что это ненормально — сидят два взрослых человека...

Галина. Человек слушает музыку, каждый человек это может — получать удовольствие, вплоть до сексуального.

Девушка из зала. У вас крыша съехала.

Зазвучала музыка.

Галина. Вот музыка идет, да. Тихо, тихо все. Вот музыка идет, да. Вот скоро наступят те самые последние аккорды, главное, не бойтесь впустить музыку в себя, она все сделает за вас. Вы поймете, что можно получать от этого удовольствие. Главное — не бояться. Вот. Представьте, что вокруг — это музыка, постепенно по ногам поднимается, заполняет, это все переворачивает, переворачивает, сквозь голову уходит в космос. Вы стоите, как дирижер перед оркестром, на берегу океана, поднимите лицо, такое удовольствие, которое ни с чем не сравнится.

Наконец Рашидов, который стоит рядом, переживает оргазм.

Сцена шестая

Поздно вечером после работы Петр, Галина и Митя — у своей коробки. Митя массирует Галине спину и шею, Петр читает вслух бесплатную газету с гороскопами.

Петр. «В среду могут стать важными формальности, касающиеся вашего жилья, семьи и финансов. Особой собранности от вас потребует конец... конец недели — вам придется действовать быстро и четко, чтобы избежать двусмысленных ситуаций».

Галина. Всё?

Митя. А я гороскопы всегда, когда они кончатся, читаю. Я не люблю, потому что там сказано: «Вам в субботу болезнь, будет несчастье» — и ждешь субботу. Я потому не читаю, чтобы не это самое.

Он начинает играть с Галиной в известную детскую игру: под стихотворение пальцами по-разному стучит по спине — иллюстрирует содержание.

М и т я. Рельсы, рельсы, шпалы, шпалы.

Г а л и н а (*смеется*). Петя, Петя!

М и т я. Ехал поезд запоздалый, из последнего вагона вдруг посыпался горох, пришли куры поклевали, пришли утки — пощипали, пощипали. Пришел слон... пришла слониха, пришел маленький слоненок. Прошел Кинг Конг. Пришел дядька, поставил стул, стол, машинку, ручку, калькулятор и начал письмо. Дорогая Маруся, тире, точка, я купил тебе чулочки, тире, точка, а в каждом во чулочке... Чего там? Носочки? Короче, тире, точка. (*Кончает игру, дальше массирует Галине под футболкой спину и грудь.*) А в первом классе у меня у соседа кошка родила котят. И сосед, Стас, меня спрашивает: «Митька, тебе нужны котята?» Я говорю: «Наверное. Спрошу у мамы». Спрашивал у мамы неделю, добился своего. Собрался. В общем, прихожу к нему. «Выбирай котенка». Мне понравился один, хорошенький.

Его слушают. Петр продолжает читать газету.

М и т я. Говорю... рыженький. Такие все смотрим этого котенка, мне так понравился он, клевый, а на следующий день он мне говорит: «Ты знаешь, Митька, он сдох». Я говорю: «Как сдох, что это такое?» Он говорит: «Так». Мы с ним пошли, его в варежку засунули, строительную, а зима была, мы его похоронили в снегу. А я такой думаю, что-то не то. Ночью подумал об этом, а с утра пошел, перед школой, выкопал его, принес, а я на первой парте сидел с Иркой Блиновой. Показываю: «Блинова, смотри, Ирка, что у меня есть». Она говорит: «Ой, замерз маленький». Правда, думаю, замерз, что ли.

Г а л и н а. Спит?

М и т я. Спит. Мы давай с ней дуть на него, грели, грели. Учительница говорит: «Чё вы делаете?» Мы говорим: «Чё вы, котенок у нас заснул». А им уже гвозди забивать можно было! Она нам: «Вон из класса!» Всё там. И мы такие с Блиновой пошли. Идем, ревем,.. похоронили, крестик сделали как следует. Тогда мы с Блиновой поняли — что если умер, то навсегда.

Г а л и н а (*веселая, Митя ей массирует грудь*). Петь, хочешь покажу?

П е т р (*не поднимая глаз от газеты*). Что ты покажешь, у меня всё есть.

Галя поднимает футболку, Петя видит, как Митя массирует Гале грудь. Петя опять читает газету.

П е т я. И давно они у тебя с пальцами?

М и т я. А еще знаете, что странно, я вот думал, а маленькими были, идешь по двору — воробей валяется дохлый. Что с ним надо сделать? Похоронить. Берешь коробку какую-нибудь, похороним, девки ревут, идут с цветочками... идут, ноготки на пальце... идут разбрасывают.

Г а л и н а. Тут недавно в метро ехала, вхожу, как в анекдоте: смотрю, все ржут, а бабка плачет... Спрашиваю, что за херня, оказывается, что она ехала, везла коробку с тортом, зашли трое парней, уже датые, тоже с тортом. Сели рядом, и то ли специально, то ли случайно, свою оставили, ее захватили. Она умирает, плачет. «Бабуля, ладно из-за торта так расстраиваться». «В этой коробке своего кота везла хоронить. Похоронить его некому, поплакать».

М и т я. А вот самый-то прикол, знаете, в чем? Вот идешь по улице, а хоронить некого... Бывали такие, на асфальте такие муравьи — красные, черные... Смотришь, кого больше, кого меньше, вот этих красных больше: берешь тапок — хлоп, хлоп. В спичечный коробок, похоронил. Довольные такие.

П е т р. Вот у нас случай был в деревне с пацанами, идем с деревенскими пацанами, они местные — все знают...

Входят Игорь и Василий. Василий чуть выпивший, Игорь пьяный сильнее. Василий несет в руке целлофановый пакетик, полный темной жидкости.

П е т р. Добрый вечер.

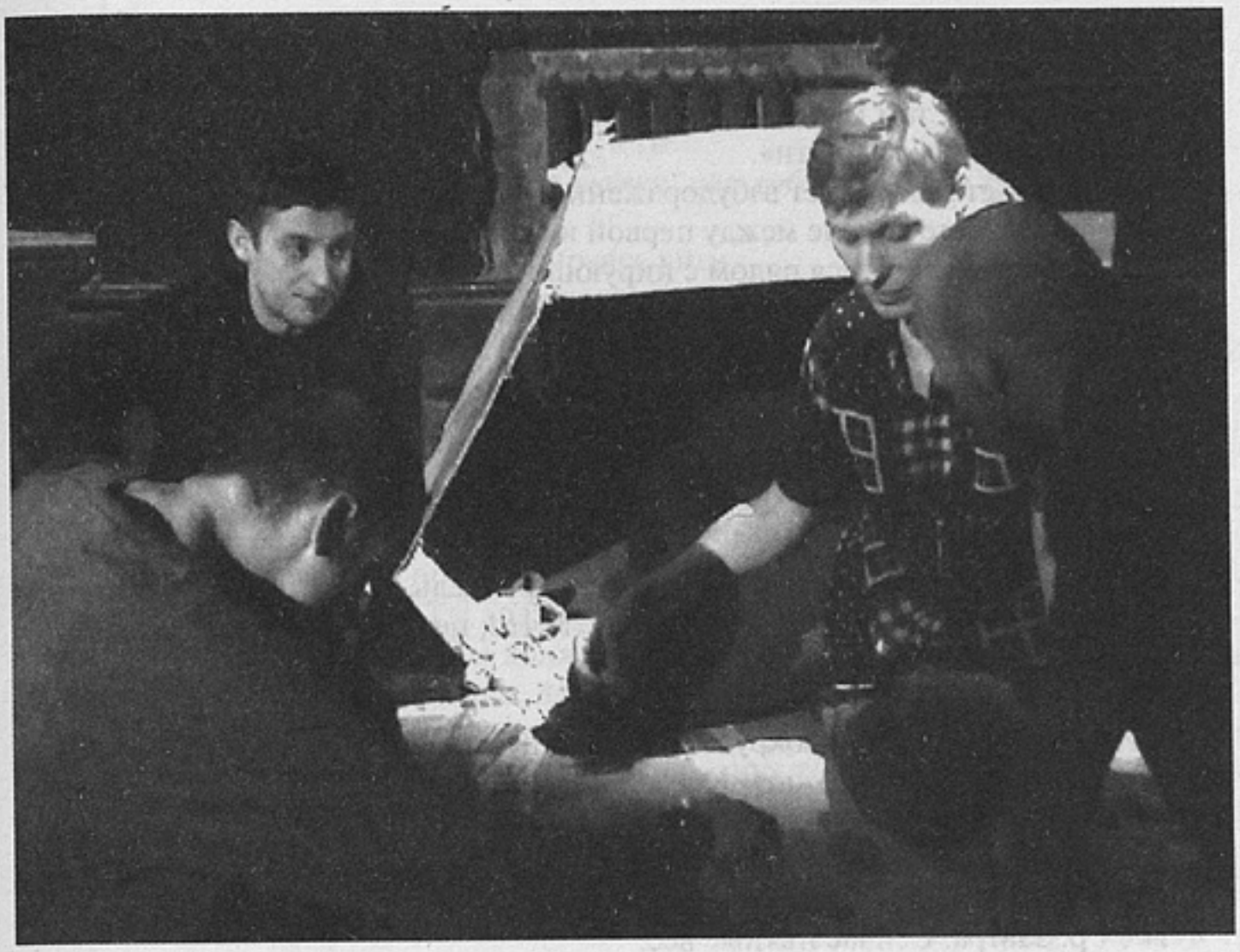
В а с и л и й (*показывает пакет с темной жидкостью*). Вы водку пить будете?

И г о р ь (*иронически*). Охотничья.

Василий объясняет, что они с Игорем слили в пакет остатки водки и другой выпивки из разных стаканов, поэтому смесь темного цвета и пенится, зато она крепкая. Игорь тем временем беспокойно ходит, пошатываясь.

И г о р ь (*агрессивно*). Закуска есть? Что, не взяли? Я думал, у вас что-нибудь есть... А стаканы есть?

Стаканов нет.



«Война молдаван за картонную коробку»

И г о р ь (*возмущенно*) Да, блин, ну вы и ребята...

В а с и л и й. Блин, тошнит от него, да они нажрались там, сидели песни пели.

И г о р ь. Есть у кого нож?

М и т я (*Василию*). А этот... а ты слышал?..

И г о р ь (*орет*). Нож есть, говорю?

П е т р. Есть.

И г о р ь (*берет у Петра нож*). Что, глухие? Не слышат, сто раз повторить надо.

Игорь собрал вокруг коробок несколько пустых пластиковых бутылок и начинает их резать ножом со страшным треском. Из двух половинок каждой бутылки получаются самодельные стопка и рюмка. Остальные пытаются дальше разговаривать, но с каждым ударом ножа осекаются. Все смотрят, не попадет ли пьяный Игорь себе ножом по пальцам.

П е т р (*Игорю*). Давай порежу?

И г о р ь (*качаясь, режет*). Я сам все сделаю. Спокойно, я сказал!

Игорь кончил резать бутылки, падает на колени у коробки и начинает читать лежащий там эротический журнал, выключившись из всего вокруг. Василий расставляет получившиеся рюмки.

В а с и л и й. Четыре. Четыре. Кто-то из одной.

П е т р. Да не вопрос.

Василий развязывает пакет.

В а с и л и й. Водочка, конечно, вообще реальная. (*В шутку примеривается, чтобы отпить из пакета.*) Из горла... Не пробовал?

П е т р (*зовет зачитавшегося Игоря*). Игорь, давай выпьем.

Наконец Игорь тоже берет рюмку. Петр провозглашает тост.

П е т р. Ну, каждый за свое.

В а с и л и й. Давайте каждый за свой.

П е т р. Давай.

Игорь видит у Галины рюмку и резко выхватывает — возмутительно, когда женщина пьет. Рюмку берет Петр. Все чокаются по очереди.

П е т р. Чтобы все было в порядке. За свои.

Выпили. Петр не допил. Игорь приходит в ярость.

И г о р ь. До дна пей, говорю.

Петр не сразу допивает до дна.

М и т я. Анекдот слушай. «Мышка бухая вылазит из холодильника, там у нее колбаса, сосиски, сыр. Идет, еле сумку тащит из холодильника, и такая идет, и мышеловка стоит, там маленький кусочек сыра. Она стоит, на этот сыр смотрит: «Ну, вашу мать, как дети».

Игорь встает и начинает взбудораженно ходить взад и вперед.

П е т р. Давайте короче между первой и второй. Игорек, давай выпьем.

Игорь останавливается рядом с пирующими.

И г о р ь (*Мите*). Ты что, вообще не помнишь?

В а с и л и й. Игорь, сейчас выпьем...

Митя молчит. Игорю становится плохо от последней рюмки, и он отходит на несколько шагов и ждет, пока его вырвет.

П е т р (*Василию*). В чем дело?

В а с и л и й. Он двух здоровых мужиков на хуй послал.

Игорь возвращается к коробке.

И г о р ь (*с возрастающей агрессией*). Эй, крендель, ты что, тупой, скажи, что помнишь? Мозги напряги, ты что, тупой, ты что, не помнишь вообще ничего?

В а с и л и й. Игорек...

И г о р ь. Ты что, тупой вообще...

Игорь бегает за Митей вокруг коробки и пытается его схватить. Петр его останавливает и пробует удержать. Когда он его останавливает, Митя быстро влезает в коробку и отворачивается — «спит».

П е т р. Давай завтра поговорим?

И г о р ь. Когда?

П е т р. Завтра. Сейчас пьяные все.

И г о р ь (*недовольно*). Я хочу сегодня.

П е т р. Ну что? Ты хочешь ему пизды дать? Давай, бей.

И г о р ь. Хочу.

П е т р. Тебе от этого легче будет?

И г о р ь. Легче.

П е т р. Пацан сказал, не подумав. Ну какой смысл его бить?

И г о р ь. А ты кто ему? Отец?

П е т р. Да никто! Хуй в пальто.

Игорь смотрит на Петра и вдруг сдается. Потерянно идет с ним к коробке, садится, с ним садится Петр. Галина «уходит» — влезает спать в коробку.

П е т р (*примирительно*). Хорош, всё. Что за посиделки такие. Давай завтра поговорим нормально?

И г о р ь (*помолчав, вдруг обнимает Петра*). Молодец, чувак. (*Продолжая обнимать Петра, смотрит на Василия, разливающего снова водку. Василию, с обидой.*) Вот он молодец, он мужик. Он мужик, он сказал, ты сделал. Потому что ты ноль, я даже с тобой на один толчок не сяду.

Василию смешно от ситуации и неловко, что Игорь его упрекает.

И г о р ь. Я тут распинаюсь, а он сидит и ржет.

У Игоря все сильнее обида, и он не может удержать слезы.

И г о р ь. Распинаюсь, а ты... смеешься надо мной, а он мужик, а ты ноль. Ноль самый настоящий. Если на меня менты полезли, козлы... Ты бы не вступился за меня: так бы сидел и ржал надо мной.

Петр видит, что на него больше не обращают внимания, и влезает в коробку — «спит».

В а с и л и й (*Игорю, примирительно*). Ты что, охренел? Я друг, я за тебя...

И г о р ь. Я распинаюсь, а ты...

В а с и л и й (*пытается утешить*). Игорек, ты что?

И г о р ь (*не может сдержать слезы*). Уйди от меня! Друзья так не поступают.

В а с и л и й. Смешно, ералаш устроил.

Василий наливает себе и Игорю и протягивает Игорю рюмку. Игорь с желанием выпить смотрит на рюмку, но потом жестом отказывается от нее — от обиды не хочет брать из рук Василия.

В а с и л и й. Ну ты чего?

Василий пытается еще предложить рюмку, видя, что Игорь отказывается брать, выпивает сам.

И г о р ь (*с отвращением*). Кончай пить.

В а с и л и й. А что?

И г о р ь. Ничего. Я распинаюсь, а ты...

В а с и л и й (*допивает свою рюмку, сам себе*). Давай я беленькую всю... (*Игорю.*) Не обижайся.

Игорь и Василий встают, собираясь уйти.

И г о р ь. Что мне на тебя обижаться?

В а с и л и й. Ты не так понял. (*Примирительно кричит.*) Петя, пошли за водкой. Петя!

И г о р ь (*отпихивает Василия*). Отстань от меня.

В а с и л и й. Хватит рыдать, пойдем. Хорош, всё, балда.

Игорь и Василий уходят. Петр, приподымаясь на локте, говорит сам себе из коробки.

П е т р. Потому что побеждать надо. Один раз у нас был, я учился в спортшколе, тренер говорит: «Ты должен победить». А я знаю, что я могу победить. Могу, и всё. Он говорит: «Ты должен». И мы поехали в городишко в Карпатах на соревнования, всё: полянка, дорожка, резина на поле футбольном. Он мне еще массаж делал, кроссовки свои дал, жену привел — жена моя учительница по литературе была. Ну, так к ней выходишь просто... говоришь: «Онегин — чудак, Ленский — вообще там, поэт». Она: «Садись, пять»... Бежим. Взяли такой темп, что я чувствую, что не победить таким темпом. И так в толпе, в толпе... он кричит: «Петя, Петя». Жена его улыбается. А я чувствую, что просираю. И вот круги мотаем, чувствую, что все тело тяжелое... Вот. И я, главное, второй — метров... метров тридцать так до первого, и уже в глазах все красное. И мне так стыдно стало. «Давай, Петя, работай!» — а еще дистанция такая, что надо интенсивно, и терпеть еще надо, не люблю я такие. И так он мне: «Петя, Петя», остается круг последний. И я думаю: «Все, просрал, дорогой», и там — поворот сто метров, и финишная прямая тоже сто. А у меня язык уже до плеча, а какой-то голос говорит: «А можно победить». Я думаю: «Как же победить — вот уже дорожка узкая, все в красном цвете, глаза узкие, как же?» Я уже... я тогда как-то... колено выше, шаг длиннее, я чувствую, что я тогда как-то.. колено выше, шаг длиннее, я так медленно достаю — и на повороте достал, и на финишной прямой, и что тут делать — посмотришь, я уже в раскоряку. Что тут сделаешь? Я думаю, господи, я сдохну сейчас... Но потом, когда уже блевал на газоне... классно было, был счастлив, что я хоть на полшага — но... Да что там.

Петр залезает в коробку — засыпает.

Сцена седьмая

Той же ночью в темноте возвращаются Игорь и Василий. На этот раз Игорь протрезвевший, он с надвинутым капюшоном быстро проходит по поляне и ложится. Василий, наоборот, совсем пьяный. Он тихо пробует влезть в коробку к Галине, Петру, Мите.

В а с и л и й (*тихо*). Митя.

Г а л и н а (*из коробки*). Он спит, что вы хотели?

В а с и л и й (*мгновенно передумав*). Да хуй с ним, пусть спит, я тебя просил выйти.

Г а л и н а. Я не выйду, блядь.

Василий влезает в коробку, в коробке удары, потом тишина. Некоторое время спустя Василий вылезает наружу, идет к своей коробке, ложится. Игорь не спит.

И г о р ь. Когда едешь в автобусе и срать хочется. Тебя распирает, выносит тебя, думаешь: господи, ехать еще двадцать минут до дома, а тебя срать выпирает, сейчас взорвешься, дно прорвет и весь автобус будет в говне. Думаешь: счас доеду — двадцать минут. И начинаешь себя обманывать: «Ехать еще час». И как-то отступает, более легче становится. На остановке выходишь на конечной. Вот он, дом, триста метров. Думаешь: блядь, триста метров, это какой-то пиздец, как до дзота доползти. Думаешь: счас побежишь если — пиздец, все. В штаны, и всё. И ты идешь медленно, чтоб нормально было, чтоб не растрясти. И говоришь себе: «Километр, еще километр херачить». До подъезда дошел —

быстрей, блядь, на девятый этаж херачить, лифт не работает. Идешь тихонько, по перилам. Дверь открываешь — зашел. Вот он, туалет. И самый момент, чем быстрее к цели — тем оно сильнее подступает. Тем сильнее ты говоришь: «Еще дальше, блядь. В следующий дом идти». И ты забегаешь в этот туалет, снимаешь штаны — ремень расстегиваешь. Сел — счастье.

Василий встает.

В а с и л и й. Сейчас надо нож вытереть.

И г о р ь. Ну всё, ты сам будешь теперь в коробке с кровью жить.

В а с и л и й. Ну хули, я понимаю — сам виноват, самому расхлебывать.

И г о р ь. Может, уже спать не ложиться, уже пять через час, еб твою мать!

В а с и л и й. Я охренею, всё, Рашид меня выгонит, я сегодня посплю.

И г о р ь. Ни хуя, не спи, днем поспишь.

Василий спит. Игорь уходит. К коробке из-под телевизора приходит Рашидов. Садится рядом и говорит так, чтобы Галя слышала в коробке.

Р а ш и д о в. Галя! Ты почему не пришла? Я тебя ждал, ты не пришла. Номер снял. Сегодня среда. Днем прическу сделала? Овощи взяла? Обиделась, да? Ты думаешь, я тебе паспорт не хочу дать? Забери. (*Эффектно кидает паспорт к входу в коробку.*) Мне не нужен. Деньги можешь не возвращать. Но через неделю обязательно приходи. Всё. Пока.

Рашидов уходит.

Сцена восьмая

Утром приходят милиционеры. Василий просыпается в коробке.

В а с и л и й. Здравствуйте! Вы не к нам?

М и л и ц и о н е р ы. Оставаться на своих местах!

В а с и л и й. Да никто не уходит.

Милиционеры открыли другую коробку.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Пусто здесь, что ли?

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Это что за хуйня? Где эти козлы, блядь, теперь мы его искать обыщемся.

В а с и л и й. Тут не было никого.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Игорь Станюк где? (*Удар.*) Быстро отвечай. (*Удар.*)

В а с и л и й. Да не знаю я такого, я не знаю. Я здесь случайно.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. А Рашидова вы знаете?

В а с и л и й (*после паузы*). Знаю, я у него работаю.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Ну и чего ты говоришь, что не здешний?!

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. И еще я тебе скажу смешное: ты попал, потому что Рашидов тебя не знает.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Всё, ты попал! Всё, ты в жопе!

В а с и л и й. Ну где ему нас знать.

Милиционеры произвели осмотр места происшествия, пишут протокол.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Вот этот парень подозревается в убийстве, вот у него нож, вот, возможно, наркотики, вот тут он прятался, в коробке из-под телевизора. Вот там, по идее, могут быть следы какие-то второго пацана, он здесь не обнаружен.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Не он его убил?

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Того видели утром, а преступление совершено, по информации, ночью.

В т о р о й м и л и ц и о н е р (*Василию*). Ну ё, ты, индеец, его выгораживать! Ты себя сам закладываешь. К тебе хуже будет подход, если ты будешь путать дело. Ты знаешь, что бывает?

Василий молчит.

Сцена девятая

Из зала выходит девушка.

Д е в у ш к а. Прапрадедушка молодым человеком приехал в Москву, он был молдаванин. Как звали прапрабабушку, я не знаю, про него я знаю, что его звали Василием, потому что у прадедушки отчество Васильевич. Знаю, что когда

прапрадедушка умер, ему было девяносто лет — он умер в шестьдесят восьмом, значит, родился, например, в тысяча девятьсот семьдесят восьмом. Таким образом, самое раннее, что я знаю о семье, — Василий Змойру.

Он был из Молдовы. На прапрабабушке он женился в двадцать пять лет, значит, семьдесят восемь плюс двадцать пять равно — фактически, две тысячи третий год.

В а с и л и й. Как тебя зовут?

Д е в у ш к а. Инга.

В а с и л и й. Учишься?

Д е в у ш к а. Отучилась уже. Я певица.

В а с и л и й. А папу твоего как зовут?

Д е в у ш к а. Геннадий.

В а с и л и й. А фамилия как? Змойру?

Д е в у ш к а. Нет. Сметанина. Мы всегда жили на Пречистенке. Это центр Москвы. Очень плохой район. Шум, тесно. Но мы не решаемся переезжать. Потому что и я, и папа — мы родились в этой квартире, в ней сорок лет жили дедушка с бабушкой, это наша Москва, наши корни. Когда у меня родится ребенок, он тоже будет жить в этой квартире. Как его прапрапрадедушка, Василий Змойру.

Они смотрят на милиционеров и смеются.

Сцена десятая

М и л и ц и о н е р. Вы — Змойру Василь Алексеевич?

Василий молчит.

М и л и ц и о н е р. 1978 года рождения, паспорт серия 7-СБ, номер 559471, выдан УВД города Бельцы Молдавской ССР.

Василий молчит.

М и л и ц и о н е р. Или вы то есть хотите мне сказать, что паспорт фальшивый. Запишу?

В а с и л и й. Я только с адвокатом буду отвечать на ваши вопросы.

Мы видим Игоря. Он читает газету.

И г о р ь. «Самоубийца повесился в тоннеле метро». В тоннеле метро, на перегоне между станциями «Киевская» и «Студенческая», умудрился повеситься в субботу днем гость столицы, гражданин Молдовы.

Как сообщили «МК» в УВД на метрополитене, молдаванин, судя по поведению, сначала хотел свести счеты с жизнью традиционным способом — броситься под поезд. Спустившись в 11.00 на станцию «Киевская» Филевской линии, мужчина несколько минут провожал глазами поезда, идущие в сторону Крылатского... Но, так и не решившись прыгнуть под состав, пассажир дождался, когда поезд проедет, слез с платформы и побежал по тоннелю в сторону «Студенческой». В ту же секунду сработала электронная сигнализация, извещающая милиционеров и диспетчеров о наличии посторонних в подземном сооружении.

Находившийся поблизости страж порядка погнался за безумцем, но тот оказался проворнее. Пробежав по специальной, отгороженной от путей дорожке для рабочих метро около ста метров, молдаванин оказался на площадке для обслуживания и ремонта составов. Здесь самоубийца вскарабкался по кабелям на самый верх свода тоннеля! Вытащив из кармана заготовленный электрический провод, гость столицы привязал его к одному из кронштейнов, поддерживающих кабели, накинул на шею петлю и удавился.

Сотрудники метрополитена и милиционеры не смогли самостоятельно снять несчастного — его тело висело на высоте около шести метров, вплотную к проводам под высоким напряжением. Спустить молдаванина удалось только сотрудникам Центроспаса, к тому моменту он был уже мертв.

Личность самоубийцы удалось установить тут же: в его кармане нашли паспорт. Что заставило гражданина Молдавии свести счеты с жизнью, до сих пор остается загадкой.

Газета «Московский комсомолец», первое октября две тысячи третьего года».

Игорь складывает газету.

ВЯЧЕСЛАВ И МИХАИЛ ДУРНЕНКОВЫ

Культурный слой

Ксении

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА
Дед
Саша
Риэлтор Константин
Риэлтор Юрик
Гена
Маша
Софронов

Первое действие

Утро. Комната Саши. Диван, письменный стол и два стула. В комнате накурено. Саша задумчиво стоит возле мольберта. Входит Дед.

Д е д. Здравствуй, Саш.

С а ш а. Здравствуй.

Д е д. Рисуешь?

С а ш а. Угу.

Дед подходит к окну и раздвигает занавески, открывает форточку и садится за стол.

Д е д. Получается?

С а ш а. Да так...

Д е д. Поди, опять всю ночь не спал?

С а ш а. Да вот чего-то увлекся.

Д е д. А работай, коль вдохновение есть. Я вот тоже как в мастерской ковыряться начну, так про все забываю. Даже про обед.

С а ш а. Бывает.

Д е д. А мне кушать надо вовремя, желудок-то того...

С а ш а. Ясно.

Д е д. Забудешь, а потом как резанет, ажно в глазах темнеет. Сергеич, доктор, правильно говорит — вам, говорит, надо вовремя кушать.

С а ш а. Правильно говорит.

Д е д. И это... слюна как бешеная прет. Сергеич говорит, что она скапливается и начинает больные места разъедать, поэтому и болит. А если покушал, то она на пищу набрасывается и ее разъедать начинает. Вот так в организме все и происходит.

С а ш а. Ну да.

Д е д. Главное, жирное не кушать, потому что жир для слюны материал непростой, его трудно разжижить. Саш, я вот чего спросить хотел...

С а ш а (*отрываясь от холста*). Ну?

Д е д. Я тебе не мешаю?

С а ш а. Нет, дед, не мешаешь.

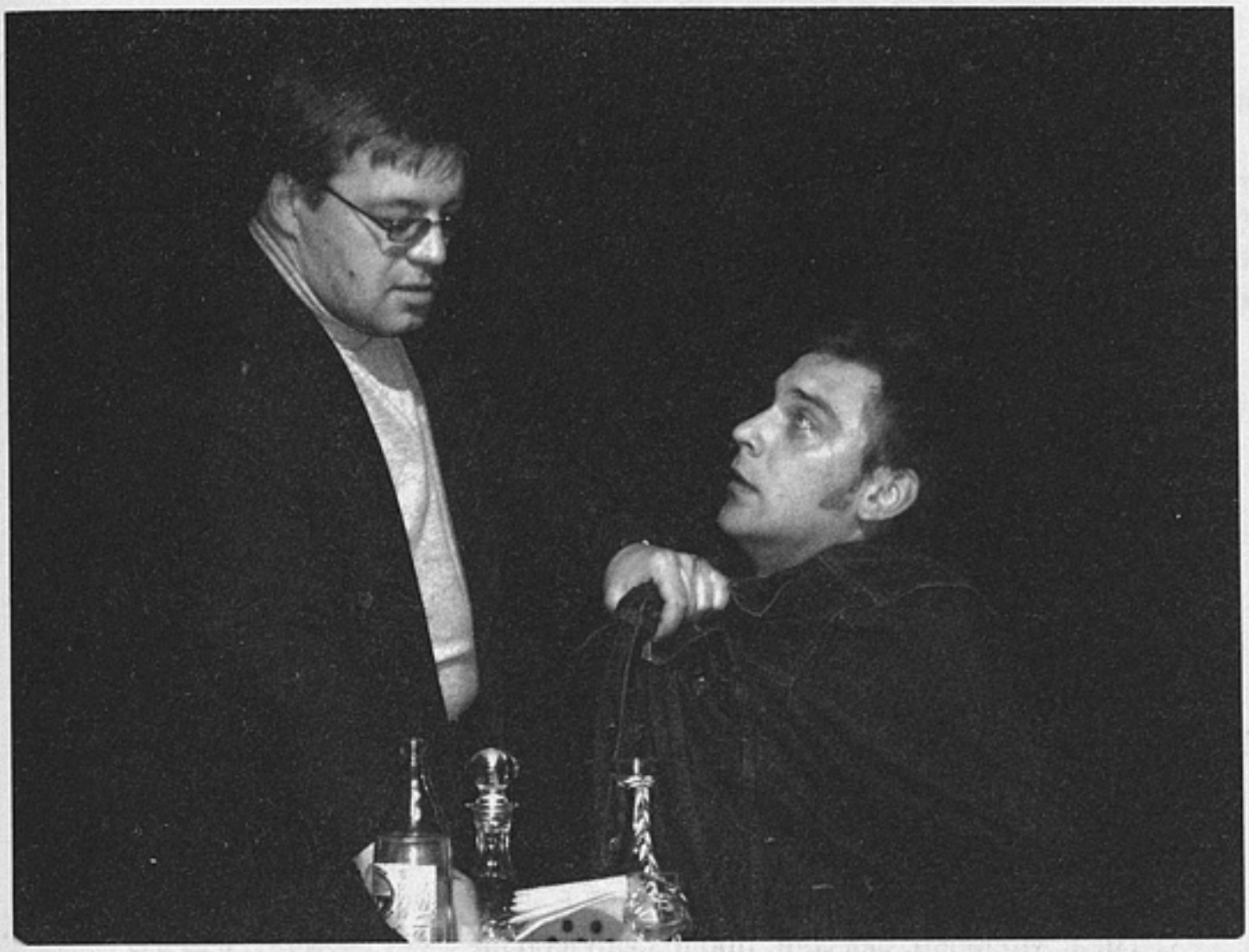
Д е д. Тогда скажи, вот правда или брешут, что танец такой есть — на голове пляшут?

С а ш а. Есть, брейк называется.

Д е д. Прямо на голове?

С а ш а. Прямо на голове.

Д е д. Это американцы придумали, чтобы над нашими дурачками посмеяться, а они и рады.



«Культурный слой» Вячеслава и Михаила Дурненковых. Режиссеры Вячеслав и Михаил Дурненковы. Театральный центр «Голосова, 20». Тольятти

С а ш а. Да нет, Дед, это культура такая.

Д е д. Да что же это за культура такая, что теперь ноги не нужны?

С а ш а. Д е д, ну долго объяснять, бог с ним... (*Берет кисть, что-то подрисовывает на холсте.*)

Некоторое время молчат.

Д е д. Саш...

С а ш а. Чего?

Д е д. А ты чего не женишься?

С а ш а (*поворачивается, смотрит на деда*). А не хочу.

Д е д. И почему?

С а ш а. Свободным хочу быть.

Д е д. Ну-ну, я тоже хотел, до тридцати дожил и язву заработал. Оно ведь как холостой питается? Купит колбасы и съест без хлеба, я уже про суп не говорю или там второе горячее. Я только и спасся, когда бабушку встретил, а так бы давно уж помер. Вон в газете статья была, сколько процентов холостых от желудка умирают...

С а ш а. Ах, вот зачем женятся-то.

Д е д. А ты думал. Вот будешь мандаринами срать, вспомнишь мои слова.

С а ш а. Хорошо.

Дед достает из кармана рубашки очки, надевает их и подходит к мольберту, рассматривает.

Д е д. Что-то я ничего здесь не понимаю.

С а ш а. Картина еще не закончена.

Д е д. Ну все равно, скажи, вот здесь что будет? (*Указывает пальцем.*)

С а ш а (*вздыхая*). Еще не знаю.

Д е д. Ну как это, рисуешь и не знаешь?

С а ш а. Дед, ну правда, не знаю...

Д е д (*опять тычет пальцем*). А вот здесь, что это?

С а ш а (*с трудом сохраняя терпение*). А здесь ничего не это.

Д е д. Как это ничего?

С а ш а. А вот так.

Д е д. А...

С а ш а. Ни-и-и-чего. Вообще ничего.

Дед потерянно отходит и садится на стул.

Д е д. Саш...

С а ш а. Слушаю.

Д е д. Скажи честно, я тебе не мешаю? Вообще...

С а ш а (*поворачивается, внимательно смотрит на него*). Нет, ты мне не мешаешь.

Д е д (*оживившись*). Это хорошо.

С а ш а. А почему ты спросил?

Д е д. Да так, подумалось, что мешаю.

С а ш а. Да ну, не бери в голову.

Д е д. А и правда.

Саша кладет кисть, вытирает руки тряпкой и садится рядом с дедом, закуривает.

Д е д. Я вот чего спросить хотел. Вот ты для души рисуешь или как?

С а ш а. Или как.

Д е д. Ну в смысле, ты ведь картину продавать будешь?

С а ш а. Найдутся покупатели — продам, а нет, так оставлю или подарю кому.

Д е д. Вчера по телевизору показывали, как какую-то картину за миллион долларов продали, жалко я очки поздно надел, не рассмотрел ее толком. Может, тебе каким-то специальным людям картины свои показать, вдруг кто заинтересуется?

С а ш а. Показывал уже.

Д е д. Что сказали?

С а ш а. Молодец, сказали, продолжай дальше.

Д е д. И не купили ничего?

С а ш а. Нет.

Д е д. Да то, может, не специалисты были?

С а ш а. Самые что ни на есть.

Д е д (*вздыхая*). Ну, тогда не знаю...

С а ш а. Да не переживай, мало ли что говорят. Для меня ведь это не главное, главное, что мне рисовать нравится.

Д е д. Значит, для души.

С а ш а. Выходит так.

Некоторое время сидят молча. Саша гасит окурок, встает, с хрустом потягивается. Подходит к мольберту, берет кисть, продолжает рисовать.

Д е д. Саш, знаешь что? Давай на рыбалку сходим, я один секрет знаю, мешок рыбы притащим.

С а ш а (*рассеянно улыбаясь*). Какой секрет?

Д е д. Старинный. Берешь хлеба белого грамм триста, в молоке его мочишь и колобка лепишь. Ночью на кладбище относишь и оставляешь, а сам спиной вперед домой идешь. Утром с кладбища колобка забираешь и в темном углу даешь ему имя...

С а ш а. Имя?

Д е д. Имя. Первое слово, которое под утро приснится.

С а ш а. Это редко бывает.

Д е д. Постараться надо, с вечера только об этом и думать.

С а ш а. А какие имена ты им давал?

Д е д. Да разные. Ну, например...

Внезапно Дед валится на пол и, поджав ноги, застывает.

С а ш а (*бросается к нему*). Что с тобой?

Д е д. Желудок, бляха, схватило... Принеси отвар, там стакан на подоконнике.

Саша стремительно выбегает из комнаты. Дед быстро поднимается, хватает кисть и что-то быстро подрисовывает на картине. Заслышав Сашины шаги, падает на пол и принимает прежнюю позу. Саша приносит стакан отвара и, присев рядом с Дедом на корточки, поит его. Дед громко глотает.

С а ш а. Полегче?

Д е д. Кажись, отпускает.

С а ш а. Может, пойдешь ляжешь?

Д е д. Не, я с тобой посижу, можно?

С а ш а. Сиди.

Д е д (*садится на пол*). Ух и прижало, будто клещами.

С а ш а. Тебе надо в больницу ложиться. Ты когда у врача последний раз был?

Д е д. Был... Да что толку? Все, говорит, сливай воду, Николай Семенович, откушал ты свое, постись теперь. А что за жизнь без жирного? Я ведь как любил? Борща такого, чтобы сверху сало плавало — копченое и обычное, копченое для запаха, конечно. Потом студня, его, как торт, режешь и в рот. Пять лет такое не кушаю, а хочется, аж каждую ночь снится. Вот, думаю, на майские рискну...

С а ш а. Наверное, не стоит.

Д е д. Саш...

С а ш а. Чего?

Д е д. Саш, ты это, нарисуй мой желудок, а?

С а ш а. Не понял.

Д е д. Мой желудок нарисуй.

С а ш а. Зачем?

Д е д. Я у себя повешу.

С а ш а (*заинтересованно*). И как мне его рисовать?

Д е д. Пещера. Темно. Костер посредине, вокруг люди сидят. Всё.

С а ш а. Хм...

Д е д. Я понимаю, это непросто.

С а ш а. Что здесь непростого?

Д е д. Ты это... проникнуться должен.

С а ш а (*скрывая улыбку*). Чем?

Д е д. Не чем, а куда. В мой желудок проникнуть надо.

Саша начинает смеяться, дед обиженно отворачивается.

Д е д. Я тебя часто о чем-нибудь прошу?

С а ш а. Дед, нормально все, нарисую твой желудок. Я прямо картину уже вижу — «Желудок моего деда». А что? Неплохо может получиться...

Д е д. Ее никому показывать нельзя.

С а ш а. Почему?

Д е д. Это мой внутренний мир.

С а ш а (*смеется*). Хорошо. Прямо сегодня рисовать начну. Размер какой?

Д е д. Два на два. Квадратная, в общем.

С а ш а. Хорошо.

Д е д. И рамку светлую, дубовую.

С а ш а. Сделаем.

Дед встает, взволнованно ходит по комнате.

Д е д. За сколько сделаешь?

С а ш а. Завтра вечером будет готово.

Д е д. А может, сегодня?

С а ш а. К чему такая спешка?

Д е д (*пристально смотрит на него*). Недолго мне осталось. Еще год, полтора, и всё. Вот и хочу, чтобы картина у меня повисела.

С а ш а. Дед, ты еще меня переживешь.

Д е д. Не говори глупости. Я лучше знаю. И все время чувствую.

С а ш а. Что чувствуешь?

Д е д. Смерть свою. Вот осторожно посмотри на мою тень.

С а ш а (*смотрит на тень деда*). Ну...

Д е д. Видишь, она дрожит?

С а ш а. Не вижу.

Д е д. Смотри внимательно, вот я сейчас подыму ногу. (*Медленно поднимает правую ногу.*) Видишь, тень опаздывает? Видишь?

С а ш а. Нет.

Д е д (*досадливо*). А... Сейчас я опущу ногу и подыму другую. (*Опускает ногу и поднимает другую.*) Теперь замечаешь?

С а ш а (*примирительно*). Ну, есть что-то...

Д е д (*довольно*). Вот то-то и оно что есть. Всегда, когда человеку мало жить остается, тень его дрожит и от хозяина отстает. Это смерть на человеке курсор ставит, перед тем как стереть его.

С а ш а. Откуда ты про это знаешь?

Д е д. Я много чего такого знаю. Чай, не просто жизнь прожил. Простой человек от стола к унитазу дорожку протаптывает, а знающий по пути зарубки делает да знаки оставляет.

С а ш а. Выходит, ты человек знающий?

Д е д. Ну,ептыть.

С а ш а. Хорошо, скажи тогда, почему себя вылечить не можешь?

Д е д. Это не главное.

С а ш а. А что главное?

Д е д. Главное, это темную энергию от себя гнать, а светлую притягивать. И два раза в неделю клизму горячую — это обязательно, иначе сила к другому уйдет.

С а ш а. Другие — это кто? Тоже знающие?

Д е д. Ну да.

С а ш а. Дед, а как ты знающим-то стал?

Д е д. Аккурат во время войны. Под Смоленском из окружения выходили, друг у меня был — Петя Зимин, он из Еревана родом, а сам русский. Весь день по лесу мотались, ночью веток еловых нарубили, попадали на них. Лежу, смотрю на звезды и думаю: «Останусь живой или нет?» А звезд много, словно гнид в бушлате. И особенно мне одна звездочка запала, сама желтенькая такая и подмигивает мне, словно девчоночка, и будто утешает: «Ничего, Коля, все хорошо будет, живой останешься». Я чего-то разулыбался, духом воспрял и мысленно так говорю: «Спасибо тебе, звездочка!» А Петя, он рядом лежал, вслух говорит: «Пожалуйста»...

С а ш а. Этот Петя тоже знающий был?

Д е д. Нет, просто хороший телепат. За неделю научил меня мысли читать. Потом другие учителя были...

С а ш а. Погоди-погоди, ты умеешь читать мысли?

Д е д. Умею. Ну не быстро, а так, по складам.

С а ш а. Ну, скажи, о чем я думаю?

Дед скептически смотрит на Сашу.

Д е д. Сейчас не получится.

С а ш а. Почему?

Д е д. У меня фаза слабая. До завтрака.

С а ш а. Ну ладно, потом покажешь. У кого ты еще учился?

Д е д. Потом Федор Иванович Крюковцов был. Мы вместе на заводе работали, он бухгалтером был, сквозь стены видел. У него за стенкой молодожены жили, так он все время яростный ходил. Дальше меня дядя Витя учил, у него способность была во сне путешествовать. Но он необразованный, поэтому, кроме Витебска, нигде не бывал. А так все знал — какие там цены на рынке, что в кино идет.

С а ш а. Может, меня научишь?

Д е д. Да пришло уже время ученика искать.

С а ш а. Меня возьми — я страсть какой бедовый.

Д е д. У тебя одна особенность должна быть. Ты себя любить не должен.

С а ш а. Самолюбием не страдаю.

Д е д. А это мы сейчас проверим. Ну-ка, встань передо мной.

Саша выходит из-за мольберта и встает перед дедом.

Д е д. Повторяй за мной: «Я никчемный человечишко».

С а ш а. Я никчемный человечишко.

Д е д. Мне тридцать лет, а все бестолочь.

С а ш а. Мне тридцать лет, а все бестолочь.

Д е д. Ни семьи, ни работы нормальной.

С а ш а. Ни семьи, ни работы нормальной.

Д е д. И только свет в окошке — дедушка Николай Семенович.

С а ш а. И только свет в окошке — дедушка Николай Семенович.

Д е д. А пенсия у него, блядь, не резиновая...

Саша подходит к мольберту и начинает собирать тюбики с краской.

Д е д. Что, Саш?

С а ш а. Ты прав, дед. Рано мне еще в ученики.

Д е д. Эх, Саша, Саша... Вот так и все люди, гордость разуму глаза закрывает. Вот дядя Витя, он как говорил: «Ласковый теленок двух мамок сосет, а гордый ни одной».

С а ш а. Вот пусть твой дядя Витя и сосет.

Д е д. Да нет его уже давно. Я, Саш, вчера ехал в автобусе, смотрю из окна, как люди на остановках стоят, слякоть кругом, грязь. Потом расползутся по домам — в ящик пялиться. А ведь если вспомнить, кем раньше люди были...

С а ш а. А кем раньше люди были?

Д е д. А кем только не были! Каждый мужик в деревне пахал, сеял, на медведя без друзей ходил! А пили сколько? Э, куда вам! Прадед твой Семен Егорович за два дня корову пропил в одиночку, а это знаешь, тогда какие деньги были? А чего с топором люди вытворяли, а вы своими компьютерами ни хрена не можете! Секс у них, понимаешь, картиночки-резиночки! Раньше секс был и эта... духовность? Конечно, библиотек, как щас, не было, но народ тянулся к книгам. Прадед твой Семен Егорович сядет с утра на крылечке, откроет книжку немецкую...

С а ш а. Немецкую?

Д е д. Ну да, тогда первая мировая война с немцами была, он одного в лесу придушил, а поживиться, кроме книжки, нечем было. А там по-немецки все, но все равно сидит и смотрит на книжку, пока не стемнеет. Вот тебе государство все дало, образование, учебники, и что? Сергеич, доктор, тож такой, развалится в кабинете, барин — хрен обварен и все шуточки: «Откушал ты свое, Семенович, постись»... И эта гадина, Рая, которая по моче главная... А ты постой в регистратуре этой, они же всех на один день записывают! Дорогу нормальную к поликлинике не подведут! Ну правильно — деньги просрали: кто шубу себе, кто машину, а ты прыгай, Николай Семенович, с баночкой через ямы!

С а ш а. Дед, не ори, я и так все слышу.

Д е д (*успокаиваясь*). А знаешь, кому это все выгодно?

С а ш а. Евреям?

Д е д. Ну это для дураков. Вот ты знаешь, почему у Горбачева на голове карта Галактики нарисована?

С а ш а. А и вправду, почему?

Д е д. А никто не знает.

С а ш а. А Горбачев?

Д е д. И Горбачев не знает.

С а ш а. Непонятно.

Д е д. Объясняю. Наша Галактика — это как бы полянка. Так вот, в космосе, как в лесу, — каждая поляна свой характер имеет. Наша поляна, Галактика наша, больная, и насекомые, мы то есть, тоже болеем. В лесу закон — слабого уничтожить надо. Вот с других полянок сволота к нам и подтягивается. Близок час нашего поражения.

С а ш а. Да ну и фиг с ним.

Д е д. Вот так и все, а потом, когда будешь за марсианами подметать, вспомнишь мои слова. Ну, это твой выбор, а я все равно бороться буду.

С а ш а. Каким образом?

Д е д. Первое — обязательно теплое белье, кальсоны наизнанку выворачивать и так носить, второе — сухофрукты и...

С а ш а (*машет рукой*). Ясно. Можешь не продолжать.

Д е д. Ты чего?

С а ш а. А чего-то скучно стало.

Д е д. А это главная проблема твоего поколения.

С а ш а. Отстань.

Д е д. Вот к тебе ребята приходят, друзья твои. Я иной раз стану возле двери и слушаю тихонько, о чем вы разговариваете. И вот что тебе скажу — не было у нас такой скуки, тоски такой не знали. Куда ни придешь — везде гармошка, девчата визжат, бутылочки позвякивают. А эти сидят как в воду опущенные и музыку эту придурошную крутят. Самим себя деть некуда, шли бы на стройку...

С а ш а. Дед, иди сам на стройку.

Д е д. Ну, ты меня еще на хер пошли.

С а ш а. Иди...

Дед встает, потрясенно смотрит на Сашу.

С а ш а (*виновато*). Дед...

Д е д *(садится, не мигая, смотрит перед собой*). Проси прощения...

С а ш а. Прости меня.

Д е д. Не так...

С а ш а (*со вздохом встает, опускается на колени перед дедом*). Милый дедушка Коля, прости меня, я больше так не буду.

Д е д. Неужели я заслужил это? Я, который носил тебя на руках, на этих вот самых руках... (*Смотрит на свои руки.*) Лучше бы я задушил тебя маленьким. Да и тебе было бы легче.

С а ш а (*стоя на коленях*). Да мне и так неплохо.

Д е д. Расти, расти ребенка, а он тебе потом скажет... (*Начинает раскачиваться на стуле, как бы впадая в транс.*) Да, дожили, а я, старый дурак, на руках его носил, вот на этих самых руках, а ведь был момент, взял бы... Картиночки, красочки покупал, вот тебе, деточка, кисточка, вот тебе... Саш, как называется это, ну, помнишь, пленки смотрели?

С а ш а (*зевает*). Фильмоскоп.

Д е д. Во-во, фильмоскоп. Сейчас такие делают?

С а ш а. Зачем. Сейчас видео везде.

Д е д. Слушай, я вот что спросить хотел, на кассетах этих фильмы старые продают?

С а ш а. Смотря какие, но, в принципе, все купить можно.

Д е д. «Верные друзья», «Смелые люди», «Служили два товарища», «Русский ответ», ты «Русский ответ» знаешь?

С а ш а. Не видел.

Д е д. Это с Федоровой и с этим... как его... он еще кочегара в «Новой заре» играл. Ну да ладно, вот это фильм, скажу тебе, Саш, я помню, вышел из кинотеатра и курить бросил, так сильно подействовало. Восемь раз смотрел и каждый раз курить бросал. Вот так сила искусства на меня действует.

Саша поднимается с колен, подходит к мольберту, начинает вытирать кисти тряпочкой.

Д е д. Сейчас такое кино не снимают, а жаль...

С а ш а. Сейчас время другое.

Д е д. Время всегда одно и то же, пора бы уже и знать — не маленький. Люди, те да, меняются, а время нет. Вот когда я старые фильмы смотрю, то кажется, что тогда даже солнце по-другому светило, краски ярче были. А это просто пленка старая.

С а ш а. Да, наверное.

Д е д. Вот ты из своего детства что сильнее всего запомнил?

С а ш а (*задумчиво*). Сильнее всего? Как в Москве в зоопарк ходили, демонстрацию помню, когда кексом отравился.

Д е д. А вот теперь вспомни, воздух другой был? Солнце по-другому светило?

С а ш а. Вот этого не помню, то есть что солнце было, помню, а вот какое... Зато помню, когда на старой квартире жили, в ванной стенка была вся в мелких трещинках, я, когда купаться залезал, смотрел на нее и лица видел. Солдат там был в папахе, суровый такой, и женское лицо такое грустное...

Д е д. А я из своего детства случай один запомнил. Мы на станции жили, родители работают, до нас дела нет, так мы гурьбой по станции и ходим. Ну, понятно, все мальчишки — дураки. Подходит к нам какой-то мужик, я его раньше у нас не видел, и говорит: «Ребята, вы чего здесь околачиваетесь, на седьмом разъезде вагон с конфетами перевернулся». Мы туда бегом, а это почти до города, ну там, разумеется, ничего нет, мы назад, а на станции дым, огонь. В общем, пока нас не было, налет совершили, склад разграбили и начальника станции убили. Я с тех пор, Саш, конфеты есть боюсь.

С а ш а. А я, когда первую сигарету утром курю, такое чувство вины... Легче бросить.

Д е д. Ну так брось.

С а ш а. А как я думать буду? (*Достает из пачки сигарету, разминает ее.*)

Да и потом, как разрисуешься, вообще все время куришь, это уже как воздух становится.

Д е д. Да как бы не здоровье, я бы тоже курил. Но ведь взял себя в руки, я даже стих такой, помню, написал: «Эту гадость — никотин, курит пусть еврей, грузин».

С а ш а (*закуривает*). Это точно.

Д е д. Ой, довели страну оглоеды... Давеча смотрел по телевизору, один моряк рассказывал, как на флоте жрать нечего, так они с товарищами собаку поймали и съели. Но, правда, он такой виноватый был. А с другой стороны, ну если дал промашку — молчи, ты же моряк. Все не то. Вот ты, Саш, будешь смеяться, а я ведь помню, как при Хрущеве первые пакеты с молоком появились — народ брать боялся...

С а ш а. И сейчас боится.

Д е д. Ну да, щас всего бояться надо. Все не то. Да мы-то ладно, пожили, а вот вы же ничего толком не видели, вот что обидно. Вот ты один пьешь, это же плохо...

С а ш а. Да нет, хорошо. Сидишь в кресле со стаканом и на книжный шкаф смотришь, и каждая книга как собеседник тебе, а главное, что никто к тебе не пристает, в душу не лезет.

Д е д. Это книжки-то в душу не лезут? Это ты загнул, парень... Я, когда на заводе работал, в библиотеку записался, тогда с этим строго было. Так вот. А книг мало было, по списку давали, когда моя очередь подошла, выдали мне... дай бог памяти, а... «Основы хирургии спинного мозга», третий том. Я отказаться хотел, а мне приказали прочитать и доклад сделать.

С а ш а. Прочитал?

Д е д. Прочитал. По ночам снилось, будто позвоночник над лесом летает и голосом Сталина прощения просит. Тогда как раз XX съезд проходил. Так вот потом какую путевую книгу ни открою, ну там Шолохова или Пушкина, — вроде слова другие, а все равно про спинной мозг выходит.

С а ш а. У тебя идиосинкразия.

Д е д. С меня и энуреза хватает. Ты вот лучше скажи, вот эта философия, есть там правда или так, туману нагоняют?

С а ш а. Смотря кто.

Д е д. Ну вот Маркс? Ильич-то, понятно, мудозвон был.

С а ш а. Да как-то не интересовался, наверное, есть что-то. В каждой системе что-то есть.

Д е д. И в моей будет.

С а ш а. Секту хочешь организовать?

Д е д. Ну секту не секту, а духовный кружок. Ты, Саш, ведь знаешь, мне есть чему людей научить. Тем более сейчас, когда о душе люди думать перестали.

С а ш а. Знаешь, сколько таких пытались?

Д е д. Знаю. Я когда с завода на комбинат перешел, про Порфирия Корнеича Иванова узнал, загорелся его посмотреть, когда отпуск получил, поехал к нему. Так вот, Саш, подхожу к селу, а навстречу по сугробам бежит мужик в одних трусах, а по лицу видно — запойный. Понял я всю его систему, повернулся, плюнул и уехал. Наш человек доверчивый, как собака, кто ему косточку пообещал, к тому и ластится.

С а ш а. А то ты их будешь мясом кормить. Наберешь кружок, они на тебя квартиры перепишут, и всё, свалишь куда-нибудь на Кипр. (*Хлопает в ладоши.*) Шутка, дед.

Д е д. Глупый ты, Саш, я людям перед смертью послужить хочу. Всю жизнь так жил, и наставники мои, что в жизни встречались, все учили, чтобы другим помогал.

С а ш а. Прежде всего нужно себе помочь.

Д е д (*иронично*). Ну-ка, ну-ка, просвети дедушку.

С а ш а. Рентген просветит. Ладно, дед, у меня от твоего бреда голова уже болит. И вообще, я спать хочу.

Д е д. Ложись. А я пойду, пока светло, бутылки пособираю.

С а ш а. Сигарет мне купи.

Д е д. Если не забуду.

С а ш а. Не забудь, пожалуйста.

Д е д. И ты про картину не забудь.

С а ш а. Какую картину?

Д е д. Желудок мой, еб!

С а ш а. А... Ладно. К твоему дню рождения сделаю.

Д е д. Это мне что — до весны ждать?

С а ш а. А сейчас, по-твоему, что?

Д е д. Да разве это весна? Вот помню...

С а ш а. Все, я пошел спать.

Саша уходит. Дед некоторое время потерянно сидит, затем поднимается и тоже уходит.

Второе действие

Бар средней руки. Играет невнятная музыка, по полу лениво перемещаются пятна цветомузыки. За столиком сидит Юрик, шевеля губами, изучает меню. Достает калькулятор, считает.

Ю р и к. Так. Салат «Катманду»... э... цать три сорок, плюс... так... холодное... и это...

Появляется Константин. Неслышно подходит к Юрику, наблюдает за ним. Брезгливо морщится, наклоняется и орет Юрику в ухо.

К о н с т а н т и н. А-а-а!

Юрик роняет калькулятор и закрывает руками бритую голову.

Ю р и к (*плаксиво*). Костя, ну ты чё? Ну ты чё? Ну чё я тут?

К о н с т а н т и н. Вот этого (*показывает на калькулятор*), чтобы я больше не видел. А это что? (*Берет графинчик с водкой, нюхает.*) Мерзость... (*Садится за стол.*) А ну, сбегай мне за коньяком.

Ю р и к. Официант!

К о н с т а н т и н. Нет. Ты сам сбегай. И это, лимончик там... такого что-нибудь.

Юрик убегает. Константин берет меню, рассматривает. Хмыкает, кладет на стол. Влетает, как будто его толкнули, Юрик, ставит перед Константином графинчик с коньяком и блюдце с дольками лимона. Наливает Константину коньяк, себе водки.

К о н с т а н т и н. Сядь. Давай за сделку.

Чокаются, выпивают.

К о н с т а н т и н. В рот-компот я такие квартиры. Долго мы ее толкали?

Ю р и к. Где эти погорельцы? Месяцев так... год. (*Горячо.*) Да я и сам с ней вот где. (*Проводит ладонью по горлу.*) Ты же сам видел, я тут и так, я тут и это...

К о н с т а н т и н. Расслабься. Я тебя, Юрик, поэтому и взял к себе, что умеешь вовремя подсуетиться.

Ю р и к (*расчувствовавшись*). Спасибо!

Константин рассеянно двигает по столу рюмкой.

К о н с т а н т и н. Завтра меня в офисе целый день не будет, не забудь потом компьютер выключить.

Ю р и к. Отдыхать будешь?

К о н с т а н т и н. Тестя резать будут, надо со Светкой посидеть, хрен знает, чем операция закончится...

Ю р и к. Потому такой смурной?

К о н с т а н т и н. Да и это тоже. Ладно, давай за сделку.

Ю р и к. За это пили.

К о н с т а н т и н. Тогда за удачу.

Чокаются. Выпивают.

Ю р и к (*морщась*). Да щас только успевай. Толик еще две такие предлагает.

К о н с т а н т и н. Я с Толиком после Юбилейной дел не имею, хочешь — сам занимайся.

Ю р и к. Да я не знаю, с одной стороны, что-то больно дешево просит, а с другой, это почти в центре. (*Задумчиво скребет пальцами подбородок.*)

К о н с т а н т и н. Я тебе сказал, думай сам. Толик, он всегда под себя гребет.

Ю р и к. Но он пополам хочет...

К о н с т а н т и н. На чужом хую он в рай хочет. Будь моя воля, я бы его за чертой города держал бы. Он бы у меня, падла, собачьи будки расселял! Какого хрена тогда эту гильдию создали, если такие шакалы на понятия кладут? Не, чего я тебе советую? Сам думай.

Ю р и к. Ну, я не знаю.

К о н с т а н т и н. Сам, Юрик, сам, ты уже парень опытный, первый десяток продал, теперь вперед!

Ю р и к. Костя, ну ладно, не заводись, я же только посоветоваться хотел.

К о н с т а н т и н. Я посоветовал. И давай на этом всё. (*Проводит ладонью в воздухе черту.*) Мне уже достало об этом думать. Наливай.

Юрик наливает, чокаются, выпивают. Переводят дух.

Ю р и к. Костя, а расскажи, как ты свою первую квартиру продал?

К о н с т а н т и н (*усмехаясь*). Вот именно что свою... Я тогда обычным посредником работал, а тут Коля с Фаридом решили с колготками завязать и все в недвижку вбухать. Коля мне и предложил: хочешь с нами — входи в долю. А у меня ни денег, ни даже тачки, чтобы продать. И вот иду вечером и думаю, а что в моей жизни дальше будет? А тут мой дом, и окна в темноте горят, как тетрис. А мое не горит.

Ю р и к. Почему?

К о н с т а н т и н. Потому что я на улице стою. И вот я постоял, покурил. Утром пришел к ребятам, все, говорю, забирайте квартиру. А как первую продал, хорошо помню. Двушка на Курчатова. Вышли потом из конторы и на скамейке шампанское пили.

Ю р и к. Да, опыт у тебя богатый.

К о н с т а н т и н. Да я, как терминатор. В любое помещение захожу и с ходу могу длину, ширину, площадь назвать.

Ю р и к (*с азартом*). Ну вот в этом кафе сколько?

К о н с т а н т и н (*не спеша осматривает кафе*). Девять тридцать на пять шестьдесят.

Юрик вскакивает и начинает шагать вдоль и поперек помещения.

К о н с т а н т и н. Штаны не порви.

Юрик возвращается.

Ю р и к (*с восхищением*). Ну, Костя, у тебя и глаз!

К о н с т а н т и н. Работа такая. Слушай, ну опять мы про работу! Достало уже! А ну-ка, давай!

Ю р и к снова разливает. Чокаются, выпивают.

Ю р и к (*переводя дух*). А с другой стороны, Костя, ну о чем еще говорить? Ну ведь не про фильмы Тарковского...

К о н с т а н т и н. Вау. Ты такую фамилию знаешь? Только не говори, что смотрел.

Ю р и к. Смотрел. «Сталкера».

К о н с т а н т и н. «Сталкера»? Ты?

Ю р и к. Ага, еще в школе. Всем кварталом ходили. Нам какой-то пидор сказал, что это фильм про зону. Мы до конца досидели, такой облом!

К о н с т а н т и н. Представляю — целый зал гопников. Жаль, Тарковский не видел. Сколько тебе было?

Ю р и к. Ща, погоди... блин. (*Чешет в затылке.*) Ну, класс так девятый или восьмой.

К о н с т а н т и н. Так это легко узнать. Вспоминай, в чем пацаны тогда ходили?

Ю р и к. У нас в шестнадцатом кепари носили и рубахи клетчатые, в четырнадцатом все пацаны в клешах были. Прикинь, да, в клешах? Как старые фотки смотрю, такой ржач нападает — все, как инкубаторские. А потом джинсы такие пошли, «пирамиды», это вообще крутизна считалась. Мне тетка на день рождения подарила, как щас помню, — широкие такие, а на жопе — лейбак «Мальвина». Не, вообще прикольно было, так вспомнить...

К о н с т а н т и н. Как морды друг другу били?

Ю р и к. Да не только. Мы с пацанами все лето на городской пляж ходили, а по дороге АТП было, и там свалка покрышек старых, мы их с собой в каждую

ходку набирали и в овраг, который возле пляжа, сваливали. А потом, когда последний день лета, всю кучу поджигали, с летом прощались. Там огонь, дым столбом, пожарные туда, все дела. А мы подальше отойдем и стоим, прикалываемся. Не, прикольно было...

К о н с т а н т и н. А щас?

Ю р и к. А щас тоже ничего. Работаю, отдыхаю.

К о н с т а н т и н. Обычно говорят, что есть, какие планы.

Ю р и к. Да ну, Костя, откуда у меня планы? Давай вмажем!

Чокаются, выпивают.

К о н с т а н т и н (*не спеша посасывая лимон*). Ты, Юрик, небось думаешь, год-два — и крутой будешь? Контору свою откроешь, и будут тебе Юрики за бухлом бегать? Так?

Ю р и к (*возмущенно*). Да не, ты чё? Мы же вместе, мы же это... команда. Мы же всех (*недвусмысленный жест*) делиться заставим. Да как же...

К о н с т а н т и н. Я же сказал — расслабься. Все нормально. Так и должно быть. Я, думаешь, всегда в кожаном плаще ходил? Не-е-е, брат. Шесть лет назад такое носил, ты бы на даче сортир копать не надел бы. Всего шесть лет назад.

Ю р и к (*блаженно улыбается*). Я в то время еще в школе учился. Мы тогда по рэпу западали. Ты только прикинь. (*Дожевывая, встает из-за стола, снимает с себя кожаную куртку, вешает ее на спинку стула.*) У меня кореш школьным диджеем был. Ну так вот. Я на середину выхожу и знак ему — давай, мол. Бабы сразу все в туалет толпой — знают, что сейчас будет. А я стою такой... такой... такой удутый... и тут... (*Начинает кричать. Звучит трек Sabotage группы Beasty Boys.*) Вован! Леха! Сюда! Сюда вали!!! Я чувствую!!!! Каклиниивходятвмоетелоизгибаютсяидрожатотнапряжения! Этомузыкаразрываетменяначастидробитзвукинанизкиеистонущиекаквопликрики! Я все чувствую! Ништяк! Пятница! Пацаны! Сюда вали! Щас на рубилово будет!!!

Юрик танцует. Музыка стихает. Юрик, тяжело дыша, подходит к столику, садится, трет ладонями лицо.

К о н с т а н т и н. Школьные годы чудесные, с песнями, с танцами... Юрик, а ты знаешь, почему... почему ты говно?

Ю р и к (*растерянно*). Нет.

К о н с т а н т и н. Объясняю. Я ведь сюда из деревни приехал. (*Неторопливо закуривает.*) Смешной такой был, нескладный. У матери тут дальняя родня, помогли на завод устроиться, на плазменный участок. А тут общага заводская, ну ты в курсе, что это такое. Вот. А сосед по комнате грузин — Гоги. Он в шестом корпусе поршневые кольца точил. Гоги по кличке Властелин Колец. Вот. В первую же ночь он разбудил меня. Приставил нож к горлу и стал про горы рассказывать. Как там хорошо. И так два раза в неделю.

Ю р и к. И ты чё, терпел?

К о н с т а н т и н (*выпускает колечко дыма, следит за ним*). Я? Да. Долго терпел. А однажды ночью встал, взял нож, разбудил Гоги и стал рассказывать ему про свою деревню. Как там хорошо. После этого спал спокойно. Потом уволился, пошел работать санитаром в больницу. Хорошая, кстати, школа была. Я вместо армии в больницу бы отправлял. Ты, кстати, на что косил?

Ю р и к (*со вздохом.*) Энурез. А в отделении сильное снотворное давали, и если утром сухой проснулся — всё, симулянт. Мы с пацанами в умывальнике по пятнадцать стаканов выпивали, чтобы ночью обоссаться. А с нами один пацан был, у него ночью вдруг мозга сработала, клапан не открылся и мочевой треснул. Прикинь?

К о н с т а н т и н. Трогательно.

Ю р и к. А дальше у тебя чё было?

К о н с т а н т и н. Дальше? Там же в больнице с двумя людьми сошелся. Один профессор археологии, а другой — вор в законе. У профессора мениск, а у вора обморожение после побега. Вот эти двое научили меня всему.

Ю р и к. Погоди, ну вор понятно, а профессор чему научить может?

К о н с т а н т и н. Ты слышал что-нибудь про культурный слой?

Ю р и к. Не-а.

К о н с т а н т и н. Культурный слой — уникальный объект — продукт творения человека и природы. Имеет двойственную основу, то есть включает в се-

бя как антропогенный, так и природный компоненты. Представлен артефактами и заполнителем — органоминеральным субстратом, сформированным в процессе жизнедеятельности человека. Изучение заполнителя культурного слоя — необходимое исследование, требующееся для его диагностики и характеристики палеоэкологических условий поселения. Понял?

Юрик (*мрачно.*) Шутишь?

Константин. Проще говоря, каждый человек в этой жизни решает, кто он — артефакт или органоминеральный субстрат.

Юрик. А! Говно или человек, да?

Константин. Да. Я свой выбор сделал.

Юрик. А...

Константин. Вот-вот. (*Берет дольку лимона и жует, пристально глядя на Юрика.*)

Юрик задумчиво трет виски, надевает и снимает бейсболку.

Константин. Сегодня ты должен определиться. Я не могу работать с существом, которое не знает, кто оно.

Юрик (*тревожно*) Не... не понял. А как это, как это узнать? Это... это...

Константин. Что «это»?

Юрик. Это больно?

Константин. Это необходимо. Сходи в туалет.

Юрик. Я не хочу.

Константин. Потом будет некогда и стыдно.

Юрик встает и плетется в туалет. Константин закуривает.

Константин (*в сторону стойки бара*). Саша! Закрой двери и никого не впускай. Я заплачу. И еще это... будешь звонить в ментуру, считай, что и не жил.

Константин затягивается и тушит сигарету в пепельнице, достает из кармана нож с выкидным лезвием, пару раз щелкает им и прячет назад.

Незаметно для Константина подходит Юрик.

Юрик. Костя, я поссал.

Константин. Молодец. Садись.

Юрик садится.

Константин. Хочешь, я угадаю, о чем ты сейчас думаешь?

Юрик. Ну?

Константин. Дословно: «У Кости крыша поехала, расслабуха накрылась». Так ведь?

Юрик (*разводит руками).* Ну да.

Константин. А еще думаешь, что когда домой поедешь, то телку на проспекте снимешь.

Юрик обреченно кивает головой.

Константин (*спокойно, тихо и размеренно*). Человек. Ты человек, и это проблема. Твои страхи легко проступают на твоей роже. Ты не можешь жить без этого страха, это единственное, что держит тебя на плаву, ради этого ты готов забыть самое ценное, что есть в тебе...

Юрик (*обиженно*). Костя, ну ты чего?

Константин. Молчать!!! Слушать!!! Кто?! Кто скажет тебе правду?! Заткнись и слушай! Это твой единственный шанс узнать правду! Так вот, ты готов отказаться от волшебного дара! Отказаться быть странным! Посмотри на себя — ты обычное быдло, ты предсказуем, как поведение свиньи. Между тем внутри тебя спит пуля со смещенным центром! Ты набит до отказа знанием и практикой. Ты вмещаешь в себя всё!

Юрик (*угрюмо*). Костя, ну ты не прав...

Константин. Что?!! (*Хватает Юрика за воротник и притягивает его к себе.*) Содержание всех книг мира напечатано на первых или последних листах этих книг, дальше можно не читать!!! Там указано все — кто написал, о чем и для кого! И все это находится вот здесь! (*Бьет свободной рукой Юрика в лоб.*)

Юрик (*побелев, словно мел*). Костя, ну ты чего...

Константин. Артемидор. «Онейрокритика».

Юрик. Чего?

Константин достает нож, приставляет лезвие к горлу Юрика. Тот с ужасом глядит на компаньона.

К о н с т а н т и н (*спокойным тоном*). Артемидор. «Онейрокритика». Вспоминай...

Ю р и к. К-костя...

К о н с т а н т и н. Вспоминай, сука.

Ю р и к. Чего в-вспоминать?

К о н с т а н т и н. Кадык вырежу. Вспоминай.

Ю р и к (*покрываясь мелким бисером пота*). А-а-артемидор.

К о н с т а н т и н. Так.

Ю р и к (*прерывисто дыша*). А-а-артемидор... Далдианский. Вторая половина второго века нашей эры... Писатель и толкователь с-с-сновидений. Созданный им сонник «Онейрокритика» явился первой попыткой привести в единую систему многочисленные верования, связанные с толкованием снов... Оказал влияние на формирование средневековых представлений о природе сновидений... По-своему мировоззрению был близок к школе стоиков...

К о н с т а н т и н. Тираж.

Ю р и к. Десять тысяч. Заказ номер...

К о н с т а н т и н. Это лишнее. Кто играл в «Энди Браффорд Групп»?

Ю р и к. Ой, бля, Костя, там пол-Нью-Йорка переиграло!

К о н с т а н т и н. В первом составе.

Ю р и к. Этот, как его... Энди Браффорд, и на трубе там... Забыл я, Костя, хоть убей, не помню!

К о н с т а н т и н. И убью.

Ю р и к. Я за-забыл!!! (*Начинает рыдать.*) Отпусти меня-я-я!

Константин отпускает Юрика, роняет нож, потерянно, как пьяный в тумане, отходит к стене и с силой трет пальцами виски. Юрик на карачках уползает из кафе.

К о н с т а н т и н (*медленно*). Господи... как в деревне сейчас хорошо... Тихо-тихо, траву жгут... хорошо-то как...

Третье действие

В пустую, только что отремонтированную квартиру входят трое: Маша, Гена и Константин.

К о н с т а н т и н. Поздравляю. Пожалуйста, ключи. (*Протягивает Гене ключи.*) Владейте.

Г е н а. Спасибо.

М а ш а. Большое спасибо.

К о н с т а н т и н. Не за что. А вообще, район хороший. К лету асфальт положат, гастроном рядом. Детский садик. Кстати, еще не думали?

Г е н а. Думаем.

К о н с т а н т и н. Это хорошо. Бумаги завтра в офисе заберете. Меня не будет, там такой Юра будет сидеть. Такой... с повязкой на голове, он вам все отдаст. Вот. (*Смотрит на часы.*) Ну, счастливо. (*Жмет руку Гене.*) До свидания, Маша.

М а ш а. До свидания. Еще раз спасибо вам.

Константин уходит.

М а ш а. Ге-е-енка! (*Начинает судорожно расстегивать кофточку.*)

Г е н а (*осматриваясь*). Погоди. Что-то здесь...

М а ш а. Ну, обои, конечно, надо поменять. Вон там мы тумбочку поставим. Здесь сервант. Диванчик вот сюда встанет. Надо будет розетки перенести. Ген, ты умеешь розетки переносить? Потому что, если гладильную доску сюда ставить...

Г е н а (*озабоченно*). Да не трещи. Что-то здесь, блядь...

М а ш а. Слушай, а телевизор? Тогда розетки переносить не надо. Диванчик тогда вот сюда, здесь все равно света поменьше. Интересно, а соседей здесь слышно?

Г е н а. Главное, что мамы твоей не будет слышно.

Маша бросается к нему на шею.

М а ш а. Генка, мы с тобой самые счастливые люди на свете. Правда?

Г е н а. Правда. (*Целует ее в щеку, садится на пол у стенки, закуривает.*) Все. Теперь я буду курить на кухне.

Маша (*опустившись рядом*). Кури, Ген, кури. Ну что, наверное, на завтра будем машину заказывать, и надо будет Толику позвонить, чтобы с ребятами помог.

Г е н а. Сделаем.

М а ш а. А ты на новоселье своего отца пригласишь?

Г е н а. Да пошел он...

М а ш а. Ген, ну ладно тебе, у нас ведь такой праздник.

Г е н а. Если хочешь, сама звони.

М а ш а. Я на балконе цветник сделаю. Кота заведем. Летом будет на даче с мамой. Чтобы ей одной скучно не было...

В открытую дверь входит Софронов.

С о ф р о н о в. Здравствуйте. У вас дверь не закрыта. Вы здесь будете жить?

Гена и Маша встают.

Г е н а. А вы, извините, кто?

С о ф р о н о в. Я Софронов. Вот здесь за стенкой живу. Я вот что сказать хотел. Вы тут громко не трахайтесь, и телевизор громко не надо, и музыку не надо, и тарелками тут не грюкайте. У нас же Япония. Не стены — ширмы. Как тогда сам не сгорел, не понимаю. У меня слух очень острый. Я в Прибалтике служил, я летчиков натовских прослушивал.

Г е н а. Все понятно.

М а ш а (*из-за спины Гены*). Мужчина, мы вам что, повод давали?

С о ф р о н о в. Пока нет. Вот в 45-й скоты живут. То холодильником хлопают, то краны на всю откроют и радуются. Знают же, что мне это как по башке кувалдой. А дед этот здесь через каждые десять минут ссать бегал, и художник этот хренов всю ночь ходит-ходит, ходит-ходит. Думаю, когда ты уже, падла, угомонишься...

Г е н а. Проблем не будет, мы спокойные.

С о ф р о н о в (*смягчившись*). Ребята, знаете, когда муравей просыпается, он потягивается и суставами хрустит. А я это слышу. А когда пчелы летят, они переговариваются. Я иногда прослушиваю их частоту. Они ведь и не говорят почти, а так, по делу. Как эти... натовцы.

Г е н а. Ну да.

Они с Машей переглядываются.

С о ф р о н о в. Вам интересно?

Г е н а. Очень.

С о ф р о н о в. Представляете, как я мучаюсь? Ведь всё звуки издает. Вот ложка на столе лежит, на нее столб атмосферный давит — раз, свет падает — это электрическое давление — два, я на нее смотрю — три, металл шуршит. И от этого ничего не помогает. Хоть чем ты уши затыкай. Я знаю же, что она лежит, ложка эта...

Г е н а. Ладно, земляк, понятно все.

М а ш а. Нам теперь что, и дышать нельзя уже?

Г е н а. Маш, спокойно. Спасибо за информацию. Заходите, если что. (*Подталкивает Софронова к выходу.*) Шуметь мы не будем.

С о ф р о н о в. А картины заберете?

Г е н а. Какие картины?

С о ф р о н о в. Краска с них осыпается с таким шорохом, а я спать не могу.

Г е н а. Хорошо-хорошо. Давай-давай.

Софронов выходит, Гена закрывает дверь.

М а ш а. Во псих! Гена, какие картины? На фиг они нам?

Г е н а (*машет рукой*). Да пусть что угодно несет! Лишь бы отвязался. С больными лучше соглашаться. А потом затрахает своими ложками.

М а ш а. Ген, а Витька тоже в Прибалтике служил?

Гена не успевает ответить, забегает Софронов, аккуратно ставит на пол и крайне осторожно прислоняет к стене три перевязанные бечевкой картины.

С о ф р о н о в. Вот.

Г е н а (*с полупоклоном*). Спасибо.

С о ф р о н о в. И еще, знаете что? Меня дома не бывает с двух до полпятого. Вы в это время все делайте. Ну, это, ну то есть можно громко. Как пчелы, как натовцы.

Г е н а. Спасибо, будем иметь в виду. Да, Маш?

М а ш а. Да, мы постараемся.

С о ф р о н о в (*радостно потирает руки*). Вот и хорошо. (*Неловко молчит.*) Знаете, на ножки стульев можно носки шерстяные надевать, а резиночки для дверей я вам потом принесу. Это недорого будет совсем. А картины — это единственное, что после пожара осталось.

М а ш а. Какого пожара?

С о ф р о н о в. Ну, пожар. (*Разводит руками.*) Как все трещало. Я думал, у меня голова лопнет.

Г е н а. Ну да, пожар такое дело.

С о ф р о н о в. Ну ладно, было приятно познакомиться. Софронов.

Г е н а. Гена. (*Подталкивает Софронова к двери.*) Это Маша. Всего доброго.

С о ф р о н о в. До свидания.

Софронов выходит из квартиры.

М а ш а. Да-а, ну и сосед у нас.

Г е н а. Ничего, переживем.

Маша садится на корточки перед картинами, развязывает веревочку, вынимает холст.

Г е н а. Ну и что там?

М а ш а. Хм. Понять не могу, то ли пещера, то ли яма... геологи, что ли?

Г е н а. Дальше что?

Маша ставит картину к стенке, достает другую.

М а ш а. Ну, эта уже понятная. Деревня, люди что-то жгут. Траву, наверное. Ой, погоди, это не Ширяево случайно?

Г е н а. Фиг его знает. Я там ни разу трезвым не был.

Маша ставит картину рядом с первой, достает третью.

М а ш а. Так, а здесь что? Опять огонь. Дым черный, пожарные.

Г е н а. Ну-ка дай. (*Берет картину в руки.*) Ты знаешь, что это? Это же последний день лета.

М а ш а. В смысле?

Г е н а. Ну, по крайней мере, похоже. Мы с пацанами, когда в школе учились, все лето на городской пляж ходили, а по дороге АТП было и там свалка покрышек старых, мы их с собой в каждую ходку набирали и в овраг, который возле пляжа, сваливали. А потом, когда последний день лета, всю кучу поджигали, с летом прощались. Там огонь, дым столбом, пожарные туда, все дела. А мы подальше отойдем и стоим, прикалываемся. Не, прикольно было...

М а ш а. Ну чего, выкинем их?

Г е н а. Ну давай, совсем стемнеет, я их на помойку отнесу.

М а ш а. Только подальше от дома, а то этот псих увидит и обратно принесет. Ой, Ген, а вдруг он нас сейчас и вправду слышит?

Г е н а (*зевает*). Ни хрена он не слышит. У нас тоже такой работал, все ему казалось, что начальник цеха ему подмигивает. Дальше — хуже, что тот его ущипнуть хочет...

М а ш а. И что?

Г е н а. Да ничего. Застали их потом в раздевалке. Начальнику-то, понятное дело, ничего не было, а того по тридцать третьей...

М а ш а. Ну, вечно ты, Генка, как придумаешь....

Г е н а. Я вот только про пожар не понял.

М а ш а. Про какой пожар?

Г е н а. Ну что этот Софронов там говорил?

М а ш а. Он еще и про муравьев говорил, помнишь? Не, все-таки какой он псих!

Г е н а. Ничего, переживем. Я уже даже привыкать начал...

М а ш а. К чему?

Г е н а. Да мы с тобой одни нормальные. Ты только вокруг посмотри.

М а ш а (*испуганно оглядываясь*). Чего?

Г е н а. Их с каждым днем все больше и больше. Они и не психи даже. Они странные какие-то.

М а ш а. Ну что ты меня пугаешь?

Г е н а. Я вон в «Экспресс-газете» читал, что люди, они, как крысы, что-то чувствуют и... меняются. Готовятся к чему-то, или просто так им жить легче?

М а ш а. Ну не все же эти... странные. Есть еще люди.

Г е н а. Да кто? Покажи мне — кто?!

М а ш а (*робко*). Мама моя...

Г е н а. Кто?!

М а ш а. Я пошутила...

Г е н а. Все кругом с ума посходили. Познакомишься с кем-нибудь, сначала вроде нормальный, потом пообщаешься немного, все равно какая-нибудь шиза вылезет!

М а ш а (*испуганно*). Генк... Ну зато мы с тобой...

Г е н а. А хули толку, если только вдвоем?

М а ш а. Что они чувствуют, эти крысы?

Г е н а. Не знаю. Как будто мы с тобой зря живем, а они нет! Понимаешь?

М а ш а. И тут мне стало немножко страшно, но потом мы обнялись и стали смотреть за окно, а там уже совсем стемнело и только звезды почему-то гасли на небе, и мне опять стало страшно, но тут Генка меня успокоил.

Г е н а. Опять на химзаводе выбросы. Это они, суки, их под облака ночью маскируют.

М а ш а. Но я не поверила, потому что они не гасли, как от облаков, их словно выключали одну за другой, а потом от Луны начали куски отваливаться и исчезать, как будто кто-то ел ее, Луну, и еще звезды продолжали выключаться, а затем вообще стало темно и только окна домов в темноте, как тетрис. Мне только жалко стало, что у нас ни ребенка, ни даже кота нет и что пожить не успели в новой квартире, потому что с родителями какое житье, и еще подумать успела, что соседу нашему шизанутому хорошо сейчас, потому что все в такой тишине происходило, что я такой тишины никогда не слышала. Мы прожили в этой квартире полгода и съехали на съемную. Еще год мы судились с конторой за то, что они скрыли, что здесь был пожар. С большим трудом мы продали квартиру. На новом месте нам перестала мерещиться всякая херня, и мы наконец-то завели кота. Вчера я узнала, что беременна. Я вышла из консультации и целый час просидела на остановке. Мне было очень страшно. Страшно, что мой ребенок не сможет быть нормальным человеком. Страшно, что поначалу он будет полностью мой, а потом у него появятся свои странности и он будет отдаляться от меня. Станет взрослым и будет вести свою непонятную, смутную жизнь. Сначала его будет видно сквозь дым, как пожарного, который пытается спасти хоть что-то ценное. Затем его силуэт будет растворяться, пока не останется один только дым. Потом я поднялась со скамейки и быстро пошла, чтобы успеть домой до вечера. В последнее время в городе по вечерам повисает такой густой смог, что его уже нет смысла маскировать под облака.

Занавес

ИВАН ВЫРЫПАЕВ

Сентенции Пантелея Карманова

Посвящается моему сыну Гене

Отрывок из дневника

Мне двадцать лет. Меня зовут Пантелей Карманов. Мне приснились три сна. В разных снах одна и та же женщина сообщила: что я умру в тридцать один год, в свой день рождения — тридцать первого декабря, за тридцать одну минуту до наступления нового года, что я поступлю в институт на Кавказе и что я полюблю девушку из деревни. Потом мне гадали на картах, и выпало то же самое. Потом гадали на каких-то орехах — все совпало. Теперь я знаю, что через одиннадцать лет меня не станет, знаю, что до этого я вдоволь наобщаюсь с кавказцами и что в деревне мое сердце снова оживет. А что будет дальше, мне неизвестно. Это вопрос.

Отрывок из дневника

...Я иду по улице и по парку, и еще где-нибудь, а мысли-то все равно рождаются у меня в голове. Я думаю: «Господи!» — вот что я думаю. Иду по улице, а мысли рождаются. «Господи», — каждую секунду думаю я.

Сентенция 1. От бирки до бирки

Поразительно! Человек рождается, и первое, что он получает, — бирка на запястье. А когда человек умирает, он получает бирку на большой палец правой ноги. Таким образом, жизнь человека — это отрезок времени от бирки до бирки.

Отрывок из дневника

Мне двадцать один год. Весна. В метро залетел воробей. Группа из Англии восхищается станцией «Площадь Революции». Я вспомнил. Я еду на эскалаторе. Я вспоминаю всякую ерунду...

Сентенция 2. Из воспоминаний лейтенанта

У нас один часовой был, который всегда спал на посту. Мы сперва его отругали — не спи на посту, — но он спал. Потом мы ему дали два наряда — не спи на посту. Потом мы его лишили увольнения — не спи на посту. Потом мы его избили — не спи на посту. Потом мы его убили — не спи на посту. Но он все равно спал и до сих пор продолжает спать.

Сентенция 3. Дубы

Я люблю деревья. И рябину, и тополь, и сосну я тоже люблю, и даже осину я тоже... но вот дуб не могу понять. И главное, у нас в Сибири почти нет этих дубов, но от этого я не стал их больше любить, а наоборот...

И вот встал перед фактом в Москве, в дубовой роще... И негде было ночевать, а вокруг дубы. И я тогда сразу их полюбил, полюбил и уснул. И до сих пор сплю. Но ведь когда-нибудь я проснусь и не знаю, сохранится ли моя любовь? Говорят: дубы вечны, а любовь проходящая.

Сентенция 4. Чертово колесо

Оно в парке. Люди кружатся, кружатся как безумные. А колесо не зря называют «чертовым», черт его выдумал. Черт выдумал колесо. Только на «чертовом коле-

се» и чувствуешь себя свободным. Кружишься, кружишься и счастлив! Потому что черт — это свобода, потому что свобода — это колесо. И от этой мысли делается так красиво! «Чертово колесо» — это когда ты секунду в городе, а через несколько секунд — над ним. И это свобода, и это выбор. Каждый может выбирать, где ему лучше: в городе или над ним.

Отрывок из дневника

...Как часто я встречаюсь со своим другом Константином С.? Очень редко. Когда нам обоим исполнилось по двадцать два, мы стояли у витрин, смотрели на себя в отражении... А друг мой потом уехал очень далеко. Совсем уехал. Я пишу письмо.

Сентенция 5. Письмо Косте

Костя, я люблю. И сейчас я перечислю предметы моей любви. Я люблю: спички, сухие деревья, запах бензина, степь, пылесос «Юпитер», сырок «Дружба», маму, люблю счастье и красивые фотографии, люблю Соню и слово «транзистор», и слово «бодаться», люблю Родину и не стесняюсь своего чувства, люблю водку, уху, девушек с тонкими пальцами, сына и его мать, музыку Моцарта и Вивальди, кефир и приключения... Но, Костя, моя любовь не взаимна. Из всего перечисленного меня любят все: Моцарт от меня без ума, спички меня обожают, транзистор — и тот по мне сохнет. Но меня, увы, не любят ни Соня, ни Родина.

Сентенция 6. Список влюбленных

Мой дед задохнулся от астмы в деревне под Омском. А его вторая жена, моя бабушка, умерла оттого, что упала с табуретки и отбила себе копчик. Но моя мама уверяет, что все это было колдовство любви. А у моего друга Ильи Антонова восьмидесятилетний дедушка, приревновав свою старуху к соседу, разбил ей о голову телефонный аппарат, а потом подал на развод. А одна старушка (писали в газетах) отравила своего возлюбленного пятидесяти восьми лет за то, что, когда они поженились, ей было тридцать четыре, а ему двадцать два, а теперь он на двенадцать лет ее моложе. А во дворе моего сына и его матери на скамейках по-прежнему сидят старушки, и зимой у них так же, как и шестьдесят лет назад, на ресницах лежит снег, и им до сих пор пора замуж. А когда у моей молодой соседки умер ее молодой муж, то она утопила в тазу щенка, купленного за неделю до смерти мужа.

Все это происходит не потому, что «любви все возрасты покорны», а как раз наоборот — потому, что любви все возрасты абсолютно не покорны. Все сопротивляются любви, как только могут. Кто палит в любовь из двустволки, кто пыряет ее ножом, кто разбивает о голову пылесос и т.д. Константин Сергеевич Белов, из Серпухова, поступил со своей женой наиболее жестоким способом — взял да и перестал с ней встречаться, так что ей пришлось даже забеременеть от другого человека. А больная СПИДом Марина В. из Иркутска, закинув невод в третий раз, поймала рыбу из золота и загадала три желания про любовь. Теперь она и купчиха, и царица, и владычица морская на двухметровой глубине смоленского кладбища.

Продолжая список влюбленных, хочется отметить кочегара Дмитрия Иннокентьевича Пологова, работника котельной Свердловского района г. Черемхова. Он сжег в топке свою девятнадцатилетнюю жену, а сотни жильцов в окрестных домах грелись от хорошо натопленных батарей. Огню она была предана за то, что слишком рано потеряла молодость и красоту, ведь буквально год назад Дмитрий Иннокентьевич разрезал ей щеку бритвой, чтобы уберечь ее «блядскую породу» от взглядов посторонних мужиков.

Любви не покорны никакие возрасты. Мой знакомый священник, тридцатилетний отец Сергий из Новосибирска, не дожив до столетнего юбилея семьдесят лет, поступил с предметом любви следующим образом. Когда ему было двадцать, он без памяти влюбился в шестнадцатилетнюю Веру Горычеву, сделал ее беременной и заставил выйти за него замуж, после чего тут же принял сан и на протяжении всей их совместной жизни требовал, чтобы она любила

его какой-то совсем уж божественной любовью, в которую входило терпеть уклад его жизни, не заниматься любовью в пост, ходить на службы и ни в коем случае не изменять. А когда эта Вера однажды взяла да и сбежала от него с кибернетиком из Академгородка, он настиг беглянку и сперва уронил ее с табуретки, так что она отбила себе копчик, потом разбил ей о голову телефон и подал на развод, после этого накормил ее ядовитыми таблетками, выстрелил в нее из двустволки, пырнул ножом и наконец сжег в топке котельной Свердловского района города Черемхова. А на ее могильной плите он цинично написал: «Поп ее любил».

Впрочем, на этом список влюбленных не заканчивается, ведь дети подрастают.

Отрывок из дневника

Когда мы были еще студентами, то подписывали свои письма именами великих людей. Год назад, когда мне исполнилось двадцать три, я тогда еще жил в своем родном городе, мне пришло письмо от моего друга Ильи следующего содержания: «Здравствуй, Пантелей. Надеюсь, что ты мне ответишь. Это очень важно. Аня ушла к Перевееву. Он талантливей меня. А я нашел себе такую суку, что самому страшно. Твой друг Александр Вертинский». (Из письма Ильи Антонова.)

Сентенция 7. Письмо Илье

Здравствуй, Илья.

Честно говоря, на месте Анны я бы тоже так поступил. Прости. А вот как я бы поступил на твоем месте: перво-наперво я бы после окончания школы поехал бы в Иркутск и стал бы учиться в Училище искусств, там я бы полюбил свою однокурсницу Веру Холодную, закончил бы училище, женился на Вере и уехал в Москву, где поступил бы в консерваторию им. Гнесина, а Вера осталась бы в Иркутске и ждала бы меня два года, сохраняя супружескую верность, но наконец и она перебралась бы в Москву, бросив интересную работу, только чтобы быть возле меня. Однако жить в моем общежитии ей бы не разрешили, поэтому она поселилась бы в другом месте — в городе Химки. И мы бы очень редко встречались с ней, при встречах я частенько бывал бы пьяненьким и говорил ей разные глупости. Тогда Вера поняла бы, что ждать от меня больше нечего, и ушла бы к актеру Перевееву, не потому что он талантливей меня (хотя он действительно очень талантлив), а потому что он хороший человек; тогда я бы нашел себе такую суку, что самому стало бы страшно; и вот последнее, что я бы сделал, — это написал письмо своему другу (то есть мне), где обо всем бы рассказал в двух словах. Так я поступил бы на твоем месте. Но, увы, я на своем месте, и я поступил несколько иначе. После школы я стал учиться в Иркутском медицинском училище, там я полюбил свою однокурсницу Соню Мармеладову и женился на ней, и у нас родился сын, и мы прожили вместе шесть ужасных и прекрасных лет; я съездил в Москву и поступил в один технический вуз на заочное отделение, где, кстати, как раз был спецнабор из Северной Осетии (так сбылся один из снов). С женой своей Соней я обходился очень плохо, небрежно, потому что мне известны две главные тайны. Первая: жизнь бессмысленна и нет никакой разницы, как обходиться с тем или иным человеком. Вторую тайну сообщу в конце письма. И вот вскоре Соня ушла от меня к другому, очень хорошему человеку, а я отправился на поиски «страшных сук». Но, увы, мне попадались только святые ангелы; а в один прекрасный день я получил от тебя письмо, в котором и т.д. А сейчас я открою тебе вторую тайну, вот она: красота спасет мир! Твой друг Федор Достоевский.

Сентенция 8. Диковинные сны

Одному моему другу на войне пуля попала прямо в глаз. И он, естественно, умер. Он умер, и ему приснился сон: как будто разные диковинные животные пришли к нему поиграть. Там были и жирафы со стремянками вместо шеи, и слоны с яблоками вместо ног, и пингвины, похожие на ветряные мельницы, и

ярко-красные кенгуру, и много других необычных созданий. И они принесли огромный цветной мяч и стали его передавать по кругу, когда же очередь дошла до моего друга, он вдруг на несколько минут ожил и стал рассказывать свой сон медсестре (правда, она подумала, что он бредит), а когда рассказал, то снова умер и больше уже не оживал. Так что его положили в гроб и закопали в землю. А когда я прихожу к нему на могилу, то всегда думаю, что вот здесь, на двухметровой глубине, лежит мой приятель и ему снятся диковинные сны.

Сентенция 9. Явление приятеля во всей красе

Мой приятель умер и явился ко мне во всей красе. Явился, похожий на статую Командора. И между нами состоялась следующая банальная беседа.

Приятель. А мир-то конечен.

Я. Да, я читал об этом у Розанова.

Приятель. А мир-то бесконечен.

Я. Да, я читал об этом у Достоевского.

Приятель. А жизнь-то бесполезна.

Я. Да, я читал у Беккета.

Приятель. А любовь-то проходит.

Я. Читал у Толстого. Стоило ли умирать, чтобы понять эти истины?

И тут моего приятеля просто прорвало, он начал выступать.

Приятель. Скандалить! Вот в чем смысл бытия. Везде и повсюду скандалить! Врать друзьям и предавать учителей. Изменять жене и клясться в любви нелюбимой женщине. Исцарапать лакированное покрытие письменного стола в доме родителей. Разбить витрину спортивного магазина и надавать пощечин своей любимой. Жить только для себя и ревновать чужих жен к их мужьям. Пить алкоголь и сквернословить при детях. Хамить старикам и считать себя умнее других. Оскорблять бритоголовых парней на улице и быть избитым ими до смерти. Умереть и продолжать скандал!

На этом дар красноречия у моего приятеля иссяк. Он подошел ко мне и протянул свою белую, гипсовую руку. Я небрежно пожал ее.

Сганарель. Ах, мое жалованье, мое жалованье! Его смертью все удовлетворены. Оскорбленное небо, поруганные законы, соблазненные девушки, обесчещенные семьи, опозоренные родители, обиженные женщины, доведенные до отчаяния мужья — все на свете довольны. Только я один остался несчастным. Мое жалованье! Мое жалованье! Мое жалованье!

Отрывок из дневника

Ровно год назад, день в день, я справлял свое двадцатипятилетие... Я все понимал, все... Я многое вижу, мне нравятся современная музыка и рекламные плакаты. Я мне нравлюсь.

Сентенция 10. Пальто, снег

У меня есть глаза, это все знают. Но у меня нет чего-то привлекательного. У одного моего приятеля не было глаз, он их потерял еще в пятом классе, при несчастном случае. Но у него было столько всего привлекательного, что хотелось завидовать. Во-первых, у него было очень старомодное пальто. Во-вторых, у него всегда был снег. Всегда. И летом, и зимой, и осенью, и т.д. Он его держал в морозильной камере, этот снег. И никогда он не пользовался водой из-под крана, чтобы сварить кофе. Ему нравилось топить снег в турке. Он говорил: «Будем пить кофе из снега». И пальто его тоже было привлекательным — старое, зеленое, в нем он был похож на декабриста, вынутого из петли.

Я завидую! У меня есть глаза, и я вижу. У меня есть холодильник, и я тоже могу держать там снег. И пальто я могу где-нибудь достать. И я смотрю фильмы Кустурицы, но я не умею делать вещи привлекательными. Это подвластно только людям без глаз. Я могу лишь говорить: «Снег и пальто». Я могу видеть эти вещи. А мой приятель их имеет, имеет внутри себя, имеет старомодное пальто и снег в морозильной камере.

Сентенция 11. Я прекрасен

Вот. Я прекрасен. У меня тонкие пальцы и красивое кольцо из серебра. У меня вкус и талант. Я умею варить камчатскую уху и неплохо пью спиртное. Я упал и испачкал пальто. Я забыл шапку в автобусе, и я не умею чинить водопроводный кран. И я не умею делать полки для книг. Я нелюбим любимой, и другой любимой я тоже нелюбим, и я не встретил девушку из деревни. Я хочу, чтобы все российские войска вступили в НАТО, я готов помогать этому процессу. Если бы я знал хоть какой-нибудь государственный секрет, я бы его всем рассказал — я не люблю чужие секреты, только свои. Но когда я вижу предателя, мне хочется ему нагрубить, потому что он не я.

У меня дома были тарелка и яблоко, я катал яблоко по тарелке и приговаривал: «Кто прекрасен? Кто прекрасен?» А голос тарелки или яблока, или еще чей-то, какого-нибудь волшебника, мне отвечал: «Ты прекрасен, спору нет! Ты прекрасней всех на свете... Но вот Саша Милькин из Новосибирска пишет гораздо талантливее тебя, а Андрей Шагин из Москвы ставит спектакли интереснее твоих, а Богу вообще наплевать, что ты про него думаешь, и в аду тебя никто не ждет, а рая не существует». И т.д. И вот тогда я разбил тарелку, а яблоко разрезал на куски и посыпал ядом. И один кусочек отправил Саше Милькину из Новосибирска, другой Андрею Шагину из Москвы, третий... И т.д.

Теперь все они отравились, умерли и лежат в стеклянных гробах. А я спрашиваю у солнца: «Не видело ли ты, где лежит Саша Милькин, я иду его будить горячими поцелуями? Не видело ли ты Андрея Шагина, я иду его будить? Не видело ли ты?» И т.д.

Я один остался, самый прекрасный из всех. Потому что все лежат в стеклянных гробах. А стеклянный гроб — это часы. Обыкновенные часы — стекло, а под ним время. Стекло, а под ним Саша Милькин, Андрей Шагин и т.д.

Отрывок из дневника

...Вижу цветы — смысла нет. Вижу ловлю рыб — нет смысла.

Поймал — нет. Вчера мне было двадцать шесть, сегодня двадцать семь, завтра двадцать восемь — вижу цветы, рыб, смысл... В двадцать восемь лет вижу смысл и вижу, что его нет.

Сентенция 12. Вино из совсем других одуванчиков

Это рассказ о человеке с удивительной судьбой. С самого рождения он смотрел миру прямо в глаза, он был очень передовым, таким, как Герцен или Белинский, или Гоголь, или еще кто-нибудь из *них*. Хотя по профессии это был простой охранник автостоянки. И образование он получил не бог весть какое — восемь классов да техникум физической культуры. Но в душе он был большой художник и даже неплохо рисовал. И вот так случилось, что однажды он выпил много горького вина из одуванчиков. Голова у него закружилась, и решил он убить собственную жену за то, что она не приготовила ужин, за ее нетерпеливый характер и за то, что она полюбила другого человека. Так он и сделал — заколол ее куском стальной проволоки. Потом он, естественно, сел в тюрьму (в колонию строгого режима) и т.п. Но вот в тюрьме ему удалось раздобыть кисточку, краски, бумагу и нарисовать картину про горы и лес. А дальше эта картина попала на конкурс среди исправительно-трудовых колоний. Конкурс назывался «Саяны». И там картина его заняла первое место и даже местное телевидение сняло про него сюжет. Так сбылась мечта этого человека стать художником.

А я смотрю на него и думаю: вот бы и мне выпить этого волшебного вина и выиграть конкурс.

Отрывок из дневника

В мой день рождения (29 лет) мне подарили книгу с пьесами Чехова. Перечитываю текст. Монолог Астрова из «Дяди Вани»: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Ерунда!

Сентенция 13. Ужасные мысли

Я знал одного человека, у которого было такое некрасивое лицо, что даже таксисты отказывались его подвозить. А одевался он, как настоящий демон: носил неглаженую рубашку, на штанах были какие-то масляные пятна. А если говорить про душу, то там был камень. Камень в душе. Но вот мысли у него были весьма интересные, может быть, оттого, что Герцен являлся его главным кумиром. Например, он думал так: скрипка — это волшебный инструмент, при звуках скрипки текут внутренние слезы, то есть такие слезы, которые текут не снаружи, а внутри, человек плачет, и капли стекают по позвоночнику и по ребрам, размывают сердце. И еще он думал: симфонии мира великолепны. Они будят воображение и навевают летаргические сны, так что человек даже не знает, умер он или спит. Также он думал о философии, ему казалось, что ум — это шар, на этом строились его доказательства, что земля круглая, как глобус. Но, повторяю, внешне это был полный урод. Лысый, маленький, горбатый, с обезьяньим черепом, к тому же еще и глухой. Он писал симфонии, но на вопрос: «Ты меня любишь?» — всегда отвечал: «Что?» — и непонимающе улыбался. И вот однажды я высказал мнение, что он чем-то похож сразу на многих великих людей: и на Паганини, и на Сократа, и на Бетховена, и еще на кого-то. И только я обнаружил это сходство, как моя жизнь резко изменилась. Теперь в каждом грязном и унылом человеке, валяющемся у подъезда, я готов видеть и Паганини, и Сократа, и Бетховена, и им подобных. Из-за этого мне пришлось всех людей принимать такими, какие они есть. Ведь я же не знаю, кто лежит передо мной в весенней луже, может быть, это Сократ развалился. Так что я вступаю в спор с пьяным Астровым. В человеке должно быть все ужасно: и лицо, и одежда, и душа, и даже мысли. Потому что самые ужасные мысли часто бывают самыми прекрасными.

Отрывок из дневника

...А десять лет назад мне было двадцать, значит, по предсказанию через год я как-то умру... Через два года заканчиваю заочное отделение политехнического института — странные факты.

Сентенция 14. Кант, инвалид, любовь

Вот я ехал в поезде и штудировал Канта. «Критику чистого разума». Не потому, что я такой эстет или склонен пофилософствовать, и не потому, что заважничал, а просто мне нужно было готовиться к экзамену по философии. У меня преподаватель женщина, считающая себя любовницей Юнга, Юма, Гегеля, Канта и еще одного профессора нашего института Штрагеля Иосифа Давыдовича. И она уверена, что они все тоже от нее без ума, а отсюда apriori вытекает, что и мы должны быть от них в восторге. Так вот, я читал Канта, лежа на верхней полке, а подо мной на нижней ехал какой-то инвалид без ноги. Я, кстати, впервые осознал, что слово «инвалид» может распространяться и на молодых людей. Раньше, когда произносили «инвалид», я всегда представлял себе старого, грязного ветерана с унылыми глазами, да ведь так в большинстве случаев и бывает. Но оказывается, что вот и молодая девушка с трепещущими сосками тоже инвалид, потому что у нее порок сердца. И инвалиду на первой полке подо мной на вид было всего лет тридцать.

А напротив него ехал настоящий, живой сектант, проповедующий «не унывать», и у них шел спор. А оказалось, что главным, ключевым словом инвалида являлось слово-термин «не уверен».

— Жизнь дана как испытание, — говорил оптимист сектант.

— Не уверен, — отвечал инвалид.

— Но вы же не отрицаете, что существует физическая смерть?

— Не отрицаю, но не уверен до конца.

— Ну а что перед вами чай в стакане, вы уверены?

— Не совсем.

— А вы попробуйте.

— Я не хочу пить.

Потом из их разговора я узнал, что веру во что бы то ни было инвалид потерял от сильного чувства любви к женщине. У него, оказывается, была жена, которую он как-то совсем уж безумно любил, а она любила его обыкновенно. Инвалид считал это равнодушием и бил посуду об стены на кухне, давал жене пощечины, словом, делал все, чтобы заставить ее беситься так же, как он. Но она была спокойной и рассудительной женщиной, а еще, к сожалению, удивительно прекрасной, и его это тоже очень выводило из себя. И тогда инвалид (а в то время он еще не был инвалидом) взял штопор и выколол своей любви глаз. Взял и выколол, чтобы взбесилась. Но она не взбесилась, а упала в обморок, и потом ее увезли на «скорой помощи». Впрочем, в суд она не подала, но и жить с таким мужем больше не стала. Тогда, страдая от горя и страха, он взял и засунул ногу под трамвай, то есть стал инвалидом на всю жизнь. И теперь уже ни в чем не был уверен.

А вот я еду в поезде на верхней полке, читаю Канта: «Пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних, наглядных представлений. Никоим образом нельзя себе представить, что пространства нет, между тем как нетрудно представить себе, что в нем нет никаких предметов». Я читаю Канта и думаю о своей жене. Неужели я тоже мог бы схватить со стола штопор любви и сделать ее циклопом, неужели я тоже способен любить? Закрывая книгу Канта, я говорю сам себе: «Не уверен».

Сентенция 15. Три дворника

Три дворника, как три грации, явились ко мне с вопросом, кто из них самый прекрасный. Причем все они явились ко мне в разных ипостасях: первый дворник возник у меня в воображении, второго я увидел на картине грузинского художника Пиросмани, а третий подметал улицу под моим окном. Тот, что в воображении, сразу стал меня умолять отдать ему предпочтение. «Я ведь хорош, еб твою... я ведь нестандартный. У меня же, знаешь, какой взгляд?» — кричал он. И я вдруг действительно вспомнил, что когда мой дед умер, мы с мамой пошли его навестить, а перед самым подъездом мне стало страшно увидеть мертвеца, мертвецов я в детстве очень боялся, и мама, пожалев меня, разрешила не ходить. В тот же миг из подъезда вышел дворник с метлой, он почему-то с такой грустью посмотрел на меня, что я заплакал, мне деда стало жаль, что он умер. А детские слезы — это ведь фотографии, которые потом просматриваешь в своем мозгу и над смешными плачешь, а над грустными смеешься. Если вспоминаешь, как в детстве было хорошо, то сразу же становится плохо. А дворника того я запомнил на всю жизнь, он навсегда поселился в моем воображении. Теперь вот еще и требует назвать его самым прекрасным из всех трех. Хотя если честно, то второй дворник мне больше по душе. Он смотрит на меня с картины любимого художника, и я понимаю, что это я сам нарисовал и «Дворника», и «Шарманщика», и «Старый фуникулер в Тифлисе». Пиросмани — это я. Хотя какая разница, кто Пиросмани? Вон моя соседка тоже была Пиросмани — была, была, а потом свалилась с табуретки, отбила копчик и сплыла. Пиросмани, Пикассо, Брейгелем может быть кто угодно, для этого вовсе не обязательно уметь рисовать. Просто подходишь к картине и смотришь, и понимаешь, что это ты. Поэтому мне ничего не стоило отдать предпочтение второму дворнику, тем более что он вслух никогда ничего не говорит. Просто ходит за мной по пятам и угрюмо смотрит, и всё. И всё. Третий дворник мне меньше всех нравится. Матерится с самого раннего утра. Ест ранетки с земли. У него наверняка глисты. Правда, человек с глистами внутри тоже может быть прекрасным, прекрасным для своей матери, например.

Словом, три дворника явились ко мне, как три грации к Парису, и требуют ответа. Они мне напоминают икону «Троица», там тоже три ангела сидят и смотрят. И все хороши. Никого нельзя выделить. Пусть лучше дворники за столом сидят и крыльями размахивают. Только бы отстали от меня. А то ложишься спать, закрываешь глаза, а там эти дворники. «Кто из нас самый красивый?» — спрашивают. И щекочут метлами.

Отрывок из дневника

Сегодня тридцать первое декабря. Мне тридцать один год.

Сентенция 16. Река, лошадь

Один мой приятель был жив. Не в том смысле, что все умерли, а просто у меня был только один приятель, а остальные приходились мне дальними знакомыми. Так вот, этот приятель был очень хорошим человеком, он очень много сделал для меня. Помогал мне деньгами, поддерживал морально, дарил подарки и купил мне пальто. Но, к сожалению, я не мог отплатить ему тем же. Я подолгу не звонил, забывал поздравить с днем рождения, частенько его обманывал, причем без всякой причины, просто скрывал правду да и всё. Но он все равно продолжал меня любить, тем более что приятель этот приходился мне родным отцом. Правда, один раз и он сказал мне неправду, и с этого момента начались наши разногласия.

Однажды, когда мне было шесть лет, мы отправились на реку. Она была очень красива — река. Я смотрел. И вдруг к нам подошла лошадь. Так близко, что можно было дотронуться. «Смотри, какая красивая лошадь!» — сказал отец. А лошадь-то была некрасивая, она была обыкновенная. Отец меня обманул. Впрочем, многие люди пускаются в подобный обман, когда говорят: «Смотрите, какая девочка!» или «Какие рисунки у нашего Вити!» — а девочка никакая, просто девочка и всё. И рисунки у Вити очень плохие, разве это рисунки? Но мне-то нет дела до всех, а вот на отца я тогда обиделся, ведь это был мой единственный друг, ну а теперь мы приятели.

Сентенция 17. Для главного

Сын — это для главного. И дочь — для главного. И то, что тебе пожилая женщина в метро улыбается, тоже для главного. И собаку бьешь, и матери не звонишь по неделям, и жене изменяешь только для главного. А на станции я видел пьяную молодую девушку, которая плакала о главном, не просто же так. И богатого банкира убили — для главного. И проститутку оставили без денег только из-за этого. Пацаны для главного разбивают носы друг другу, девчонки глотают бабушкино снотворное — в надежде, что успеют откачать. Для главного стареют старики и младенцы появляются на свет. Для главного составы пускают под откос и произносят нежные слова. Сын моей знакомой семь лет пускал героин по своим венам, а мать его все эти годы все равно была ему матерью — и все это для главного. Как и царапины на руках, как и бессонница, как и матерные слова на гаражах, как и любовь. Любовь всегда для главного.

Один раз я целый месяц любил нелюбимую, а любимую не любил. Все в мире для главного: закат на Байкале, священник-гомосексуалист, Юля из Иркутска, ложь, кусты марихуаны, совесть, красная брусника, смерть...

А моя мать один раз спросила меня:

Что же для тебя самое главное, сын?

— А для тебя? — переспросил я.

— Ты. Ты для меня самое главное, — сказала мать.

— И для меня то же самое — я, — ответил я.

Отрывок из дневника

1 сентября. Мой сын идет в первый класс. Мы ему купили новый костюм, ранец, книжки, букет цветов для учительницы и пошли его провожать. Идем втроем по осенним улицам, пинаем листья — жена, сын и я. Мне тридцать два года, я не полюбил девушку из деревни, я не был в деревне. Это ответ.

Иркутск. 1999—2000

Тел.: (095) 203-48-28, 202-86-06

Эл. почта: information@teletype.ru

TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Романов пер., д. 3, оф. 87
Тел.: (095) 203-48-28, 202-86-06
Эл. почта: information@teletype.ru

S U M M A R Y

«To refuse from banana for an interesting game»

Eduard Boyakov — Marina Davydova — Daniil Dondurei
«New forms are needed. Whether new forms are needed?»
The stuff on «new drama».

Evgeny Gusyatinsky
Crisis as genre
Review of Egor Konchalovsky's ANTIKILLER-2: ANTITERROR (Russia).

Dmitry Bykov
Dreams of the passed
Review of Stanislav Govorukhin's BLESS THE WOMAN (Russia).

Dmitry Komm
Second hand samurais
Review of Quentin Tarantino's KILL BILL (USA).

Nina Tsyrkun
Photo for memory
Review of Arturo Ripstein's LA VIRGEN DE LA LUJURIA (Spain — Mexico — Portugal).

Evgeny Gusyatinsky
To the head d'Eiffel
Review of Claude Miller's LA PETITE LILI (France).

Marina de Van:
«Everybody has one's own ideal»
Sergey Anashkin talks to the filmmaker on her DANS MA PEAU (France).

Alexandre Sokolyansky
Experience of group nothingness

Denis Dragunsky
The triumph gained

Sergey Kuznetsov
Instead of the mourning psalm

Personal columns.

Neya Zorkaya
Raizman: clots of history
Portrayal of the filmmaker Yuly Raizman.

Sergey Anashkin
Mishima the gaping
The second part on the creation of Yukio Mishima.

Mikhail Ugarov
Beauty will ruin the world!
Manifesto of the «new drama».

Viktor Slavkin
Direct statement
The old and the new in the search of the contemporary theatre.

Ivan Vyrypaev:
«I'm a conservative»
Elena Kutlovskaya talks to the playwright and director of the «new drama».

Georgy Burkov
The Count of Monte Cristo in Russian style
Diaries of the last years of the actor's life.

Alexandre Rodionov
War of the Moldavians for a cardboard box
A play.

Vyacheslav and Mikhail Durnenkovs
The cultural layer
A play.

Ivan Vyrypaev
Maxims from Pantelei Karmanov
Essay.

№ 9634

В № 1 за 2004 год в материале «Мэрилин. Биография» не указан переводчик с английского. Приносим свои извинения Николаю Пальцеву.

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 4.02.04. Подп. к печати 25.02.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,41
Заказ 295. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2004

Зара Абдуллаева
Добрый человек из Догвиля
О фильме Ларса фон Триера «Догвиль»

Сергей Анашкин
Восток есть восток
О I Владивостокском кинофестивале стран Азиатско-Тихоокеанского региона

Юрий Арабов
Тяга к скучным рассказам
Дорожные впечатления писателя и драматурга

Виктория Белопольская — Виктор Косаковский
МААТ
Диалог критика и автора о фильме «Тише!»

Дмитрий Голынко-Вольфсон
Культура интим-сервиса и кризис иронии
О сексуальности в новом искусстве

Наталья Коляканова:
«Я — это крайний случай!»
Драмы профессии в беседе актрисы с Еленой Кутловской

Дмитрий Комм
Метаморфозы страха
О новейшем американском триллере

Григорий Померанц
Фронт как вопрос совести
Эссе о философии террора

Наталья Рязанцева
«Страшные истории в детском санатории»
Статья об опасности игры в фашизм

Дмитрий Савельев
На ровном месте
Рецензия на фильм Михаила Брашинского «Гололед»

Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников «ИК» в номинации не участвовали.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, М.ДРОЗДОВОЙ, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, В.ЛЕВИТОВОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.РОДНЯНСКОГО, Н.СИРИВЛИ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Молодая гвардия: вгиковцы и дебютанты о себе и о кино

Ни дня без серии. Россия — США: телевизионная копродукция

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«72 МЕТРА» Владимира Хотиненко

«ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА» Софии Копполы

«ПОСЛЕДНИЙ САМУРАЙ» Эдварда Зуика

«ВЕСНА, ЛЕТО, ОСЕНЬ, ЗИМА... И СНОВА ВЕСНА» Ким Ки Дука

«ДОМ ИЗ ПЕСКА И ТУМАНА» Вадима Перельмана

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДУНЯ СМИРНОВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Российский кинематограф: код неизвестен

«Крок»-2003

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Мастер-класс Герца Франка

Норштейн о Басё

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ